Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

23



Институт
за историју уметности

Београд
1993-1994

Зограф

Часопис за средњовековну уметност
Број 23, 1993 – 1994

Издаје
Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18-20

Зограф. Часопис за средњовековну уметност, број 23, Београд 1993-1994
UDK 7(091)"04-17", YU ISSN 0350-1361

САДРЖАЈ

Чланци

Књиге

Les portraits de l'église principale du monastère Natlismtséméli à Garedja

Zaza Skhirtladze

UDK 75.052.041.5.033.2(479.22)"11"

A study of historical portraits painted in the cave church of Natlismtsemeli (St. John the Baptist) in Garedja, Georgia. The royal family (queen Tamar, her husband David Soslani and son Giorgi-Lasha) is painted on the western wall, while a row of Georgian kings appears on the northern wall (St. Loukian?, unidentified king, Bagrat IV, David the Builder, Demetre I, Giorgi III). The painting of the church has been dated to the last decade of the 12th century on the basis of the age of the crown prince, Giorgi Lasha.

Peu nombreuses sont les données publiées concernant les images des donateurs peintes dans l'église principale du monastère rupestre de Natlismtséméli (Saint-Jean-Baptiste),[1] situé dans l'ensemble monastique de Garédja en Géorgie Orientale (fig. 1). Le plus ancien ouvrage se rapportant à ce sujet est dû à la plume du pèlerin russe du XIX[e] siècle A. Mouraviev, qui a mentionné l'existance des images de deux David à savoir de saint David Garédjéli et du roi David le Constructeur, et, à côté de ce dernier des portraits de la reine Thamar, de son époux David et de leur fils Georges-Lacha.[2] Ch. Amiranachvili, abordant brièvement le problème de la peinture de cette église, note également l'existence de l'image de David le Constructeur tout en mentionnant de deux autres portraits - celui de Démétré I[er] et de Georges III.[3] L'existence de toute une série d'images de donateurs, non indentifiés est également indiquée dans un ouvrage de G. Alibégachvili. Le caractère dinastique des images y est souligné en faisant notamment référence aux fragments des inscriptions géorgiennes, conservées près des portraits.[4]

Le registre inférieur de la peinture décorant l'église rupestre de Natlismtséméli fut badigeonné au cours de la deuxième moitié du XIX[e] siècle. Les figures des donateurs furent ainsi recouvertes jusqu'à la poitrine par une mince couche de chaux délimitée par une ligne bleue. Dans la plupart des cas un examen minutieux permettait cependant de distinguer, sous ce badigeonnage tardif, les contours des personages et certains détails, bien que la couche de chaux ait rendu plus difficile l'identification des portraits.

Au cours des travaux de recherche entrepris au monastère de Natlismtséméli, en 1979-81, l'étude des fragments visibles des images de donateurs dotés d'inscriptions explicatives et leur comparaison avec les sources historiques a rendu possible l'identification des portraits. Un compte-rendu préliminaire fut publié en 1983.[5] Un peu plus tard, en 1987, l'argumentation concernant l'identification de ces portraits historiques fut complétée par les documents découverts dans les archives.[6] En 1989, au cours de la restauration des fresques, la couche de chaux couvrant partiellement les portraits fut nettoyée, ce qui a permis de préciser certains détails dans les images des donateurs.

Le présent article réunit tout ces matériaux.

*

Les portraits des personnages historiques exécutés dans la partie est du mur nord de Natlismtséméli sont très abimés et certains d'entre eux ne nous sont parvenus qu'en état fragmentaire. Ces portraits visibles dans le registre inférieur du mur nord sont peints sous une arcade constituée d'arcs trilobés (les cadres des scènes des murs nord et sud ont la même forme, ornée de rosaces calligraphiques). Les figures apparaissent sur fond bleu, tournées de trois-quarts vers le sanctuaire, les mains levées devant la poitrine, en signe de prière (fig. 2). Dans cette partie de l'église devaient être représentées sept figures. Dans l'angle sud du mur

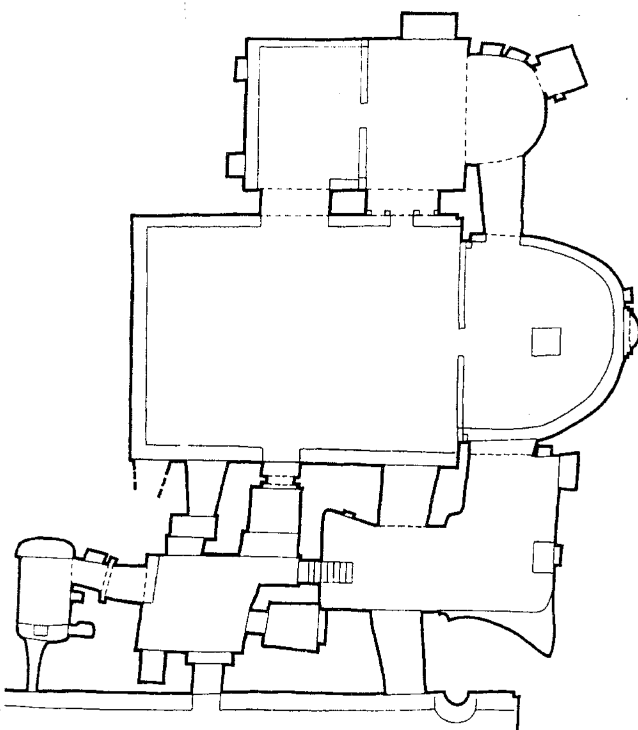


Fig. 1. Natlismtséméli, plan de l'église

1 Arhimandrite Taras, *Le désert de St. Jean le Précurceur*, "Messager spirituel de Géorgie", 1864, No 3, p. 73 (en géorgien).

2 А. Муравьев, *Грузия и Армения*, ч. I, СПБ, 1848, с. 63; G. Tchoubinachvili a prêté attention aux donnés originelles concernant les portraits des donateurs de l'église de Natlismtséméli, que l'on n'arrivait pas à découvrir à cette époque. Г. Н. Чубинашвили, *Пещерные монастыри Давид-Гареджа*, Тбилиси, 1948, с. 80, прим. 3.

3 Ch. Amiranachvili, *L'Histoire de l'art géorgien*, Tbilissi, 1971, pp. 261-262 (en géorgien); V. N. Lazarev répète cette donée (cf. *История Византийской живописи*, Москва, 1986, с. 231, прим. 168).

4 Г. В. Алибегашвили, *Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи*, Тбилиси, 1979, с. 40-41.

5 Z. Skhirtladze, *Les portraits royaux à l'église principale du monastère de Natlismtséméli*, "Sabtchota khelovneba", 1983, No 11, p. 96-110 (en géorgien).

6 Z. Skhirtladze, *De nouveau à propos des images des donateurs du monastère de Natlismtséméli*, "Sabtchota khelovneba" 1987, No 3, p. 108-113 (en géorgien).

partiellement (fig. 4). Le donateur tient dans sa main gauche un rouleau de parchemin. Il porte une tunique (de couleur tout à fait effacée) dont l'encolure et les manches sont ornées, et un manteau bleu-grisâtre attaché obliquement sur la poitrine (légèrement à gauche). Sa couronne était peinte entièrement en or (la dorure ne subsiste que par endroits et on ne voit actuellement que le fond violet). Elle est ornée de deux rangées de gemmes carrées de couleurs blanche et blue d'azur, et appartient à un type de couronne bien connu dans les monuments géorgiens médiévaux et assez répandu parmi les autres types de coiffures royales.[13]

La forme du nimbe s'avère être la plus intéressante dans cette image: il comprend trois anneaux couverts d'or avec losanges incisés dont il ne reste plus que des fragments, le fond ayant complétement disparu.

Le visage de donateur a été mutilé à dessin; sur le fond couleur olive, on ne distingue que quelques traits du visage, notamment, les détails des sourcils couleur brun-rougeâtre, la partie gauche de l'ovale du visage, les restes d'une barbe courte.

A droite de la figure, on aperçoit une inscription sur trois lignes: "premier constructeur de cet ermitage" (fig. 5). Malheureusement, le texte de cette inscription est raclé du côté gauche, et le nom, de même que le titre du personnage représenté sont complètement perdus.

Le personage suivant la première figure est très endommagé - seule subsiste une partie inférieure de son corps vêtu d'une robe couleur rouge-cerise, serrée à la taille et ornée d'une étroite ceinture d'or. En enlevant la couche de chaux tardive, on a découvert quelques parties des insignes de ce donateur: un bouclier en forme d'amande et une longue épée droite, peints entre les lignes verticales de l'encadrement et le corps de la figure (fig. 2).

De même, il ne reste que de petits fragments du troisième personage de cette suite. La partie supérieure de la figure est abimée - on ne voit qu'un petit détail de la bordure dorée du nimbe. De l'inscription explicative écrite à ses côtés n'est aujourd'hui lisible qu'on seul mot, notamment le début du texte, se trouvant dans la partie gauche de l'arc

13 Cf. les portraits des donateurs de l'église principale du monastère d'Udabno de Garédja (datée de la fin du X^e ou du début du XI^e ss.), la fresque du Sioni d'Aténi (fin du XI^e s.); G. Abramichvili, op. cit., fig. 14; Iv. Djavakhichvili, *Les matériaux pour l'histoire de la culture matérielle de la nation géorgienne*, III-IV, Tbilissi, 1962, Tab. 18, fig. I (en géorgien).



Fig. 4. Bagrate IV

trilobé, i.e. à gauche de la figure effacée: "le roi des rois..." (fig. 6). Le donateur porte l'habit de moine: une tunique bleue ornée d'une étoile noire et un manteau de la même couleur. Il s'agit du type d'habit monacal bien connu d'après les monuments de la peinture murale géorgienne.[14]

La galerie de personnages historiques présentée sur le mur nord de l'église se termine vers l'angle ouest par l'image d'un homme adulte, barbu (fig. 7). Son nimbe, au fond vert turquoise couvert d'un réseau de losanges dorés est orné, à la différence de la première figure, de deux cercles d'or.

Le donateur porte une robe rouge clair, couleur cerise, serrée et ceinte à la taille. Le col arrondi, un large liseré et le pan de la robe, ainsi que la ceinture étroite sont en tissu d'or. Malgré

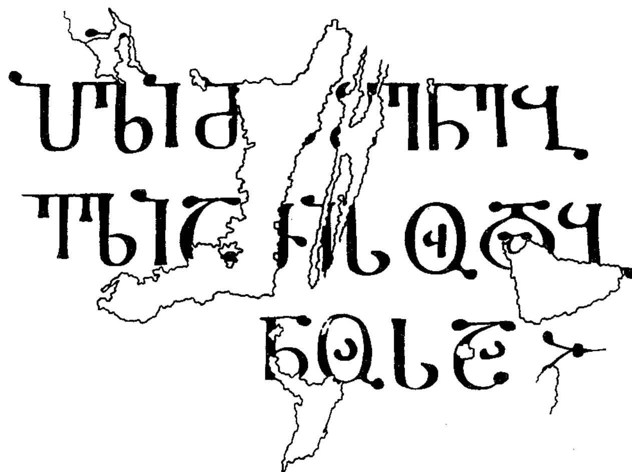


Fig. 5. L'inscription "premier constructeur de cet ermitage" (Bagrate IV)

son visage effacé, on distingue les fragments de ses yeux sourcils brunâtres. La figure porte une couronne gemée de forme identique à celle du premier personnage de la rangée; sa nuque est couvert de courts cheveux bouclés.

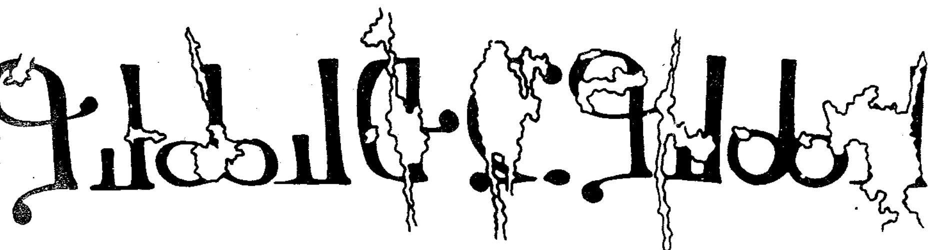
Près de l'angle droit supérieur de l'encadrement trilobé, on aperçoit un medaillon rond avec le buste d'un ange, remettant au personnage couronné un sceptre à long manche et surmonté d'une petite croix d'or dans une auréole également dorée. A droite de la figure, le long de sa robe, subsistent des fragments déteints d'un autre insigne - une épée, peinte à part.

L'inscription disposée des deux côtés du nimbe du roi, bien que partiellement endommagée (la partie gauche est presque entièrement effacée), peut-être restituée grâce aux fragments conservés: "le roi des rois Georges, fils de Démétré" (fig. 8).

La première figure parmi les personnages représentés dans l'angle nord du mur ouest est celle d'une femme vêtue d'un costume impérial byzantin et coiffée d'une haute couronne gemmée couleur d'or (par endroits la dorure est encore visible). Le fond de son nimbe à double cercles - comme dans le cas présédent - est à nouveau de couleur turquoise et orné d'un mince réseau d'or, composé par des rangées de losanges.

La visage de ce personage est completèment mutilé. Sur la partie inférieure de la couche conservée, au-dessous du menton,

14 Cf. les images dans les peintures de l'église principale à Udabno (non identifiées), du Sion d'Aténi ("fils du grand", qu'on identifie ces derniers temps avec Georges Tchkondidéli le Mtsignobartoukhoutsess, ou Georges l'Athonite), celles de de la chapelle sud-est de l'église principale du monastère de Ghélati (David Narine), de Saphara et de Tchoulé (Sargis Djakéli, Lasour Lascurisdzé), etc. G. Abramichvili, op. cit., p. 75-77, fig. 14; Id., *La datation des fresques de la cathédrale d'Aténi*, Зограф, 14, 1983, p. 17-21; T. Virsaladze, *La datation des peintures d'Aténi et l'identification des portraits des donateurs*, Ars Georgica, 10, 1991 (à paraître); *Ghélati, Arhitecture, mosaïque, fresques (Album)*, Tbilissi, 1982, pl. 63 (en géorgien); G. Khoutsichvili, *Les portraits historiques dans l'église de Saint-Saba du monastère de Saphara*, Communications de l'Académie des Sciences de Géorgie, Série de l'histoire, archéologie, ethnographie et de l'histoire de l'art, 1971, No I, p. 95, fig. 2 (en géorgien); N. Berdzenichvili, *Les questions de l'histoire de Géorgie*, Vol. I, Tbilissi, 1962, fig. 2 (en géorgien).



: 6. *L'inscription "le roi des s" (Démétré I)*

une étroite ligne, devenue de couleur grise, doit être un fragment d'un "lechaki" - couvre-chef féminin géorgien, détail révélant qu'il s'agit du portrait d'une femme mariée.[15] Elle tient un sceptre levé diagonalement, de droite à gauche, avec un manche rouge foncé. Le bout supérieur du sceptre, ainsi que l'inscription explicative de la figure sont abimés (fig. 9).

A gauche de cette image aparaît la figure d'un enfant dont la taille est plus petite que celle des autres personnages. Vêtu de l'habit traditionnel des empereurs byzantins, il tient un sceptre dans la main gauche, la paume en avant, levée près la poitrine. Seule subsiste la partie inférieure de son visage - la joue gauche (l'inscription n'existe non plus). Les fragments conservés permettent de supposer que son nimbe avait également un double cercle d'or.

A gauche de cet enfant se trouvait une figure vêtue de l'habit impérial dont il ne reste plus que le corps, sa destruction étant due à la chute de l'enduit. Dans cas également, on retrouve le même insigne placé diagonalement et levé dans la direction de l'enfant.

L'enduit de la partie du mur ouest suivant immédiatement l'encadrement de ces images n'est conservé que partiellement. Comme cela a été déja noté, on distingue à cet endroit des fragments de saints guerriers et de pères du désert.

Les habits et les insignes des donateurs, de même que leur titulature attestée par l'épigraphie jointe révèlent l'existence dans l'église d'une vaste galerie de personnages de la Cour royale de Géorgie. Or, seul un de ces personnages est connu par son nom mentionné dans l' inscription seule entièrement conservée. Celui-ci, roi des rois, titre indiquant le pouvoir suprême du royaume de l'époque, est apelé "Georges, fils de Démétré". Il s'en suit que le personnage représenté devant lui en habit monacal et désigné également par l'inscription comme "roi des rois", peut être identifié comme son père, Démétré.

15 Le même fait à propos de la fresque de Bétania est indiqué par G. Alibegachvili, op. cit., p. 22.

Fig. 7. Georges III

Dans l'histoire de la Géorgie on connaît deux rois portant le nom de Démétré. Le premier - fils de David le Constructeur, régnant au milieu du XII[e] s. (1125-1156), et le second, fils de David Oulou, dit Tavdadébouli (celui qui s'est sacrifié), à la fin du XIII[e] s. (1271-1289).

Sur l'activité du premier Démétré, fils de David le Constructeur, les Annales n'ont conservé que peu de renseignements.[16] C'est dans une situation politique intérieure difficile que le roi "aimant le Christ et les martyrs" governait le pays. Eprouvant de grandes difficultés de la part de son fils aîné David, Démétré donnait la priorité à son fils cadet - Georges. Le prince David, prétendant au trône et soutenu par les nobles ressemblés autour de lui, a vaincu son père en 1155,[17] qui, détroné par son propre fils, "prit l'habit"[18]. et se retira dans le désert de Garédja sous le nom de Daniel[19] ou Damiane.[20] Les bouleversements rapides survenus en politique intérieure (la mort, peut-être même l'assasinat de David[21]) permit au roi de retrouver son trône six mois plus tard; dans la même période il fit de son fils cadet, "fils doux semblable à son père", son coregent.[22] Démétré ne survécut pas longtemps; qu'on situe dans les années 1155-1156, et le royaume échut a Georges III (1156-1184).



Fig. 9. Portraits de la reine Thamar, de son époux David Soslan et de leur fils Georges–Lacha, mur ouest

Il convient de noter qu'une certaine période de la vie et de l'activité du fils de David le Constructeur est liée à l'ensemble monastique de Garédja où il fut moine. Compte tenu que le personnage représenté dans l'église de Natlismtséméli devant le roi des rois Georges, fils de Démétré, porte l'habit monacal, son identification avec Démétré I[er] ne doit laisser aucun doute. Cela peut -être également confirmé par un renseignement non moins intéressant conservé dans une source litteraire, en l'occurrence l'oeuvre hymnographique originale composée par le catholicos Antone I[er] (1720-1788) "Tskobilsitkvaoba", ou est signalée l'existence de l'image peinte de Démétré I[er] dans l'église d'un des monastères rupestres de Garédja.[23] En considerant que la vie et l'activité d'Antoine étaient étroitement liées à cet ensemble monastique, ce renseingement paraît tout à fait fiable.[24]

On peut ainsi conclure, que l'image du moine représenté dans l'angle ouest du mur sud de l'église de Natlismtséméli est celle de Démétré I[er] (1125-1156), fils de David le Constructeur. Elle est suivie par celle de son successeur Georges III (1156-1184).

Compte tenu de l'identification ici proposée des portraits conservés, une grande importance doit être accordée aux renseignements susmentionnés fournis par A. Mouraviev et Ch. Amiranachvili sur l'existence d'une image de David le Constructeur dans les peintures de l'église de Natlismtséméli.[25] L'indication de Ch. Amiranachvili se révèle particulièrement précieuse, car il

16 Iv. Djavakhichvili, *L'Histoire de la nation géorgienne*, Vol. II, Tbilissi, 1965, p. 221 (en géorgien).

17 *Etudes de l'histoire de Géorgie*, Vol. III, Tbilissi, 1979, p. 286-287 (en géorgien).

18 *Chronique géorgienne*, Vol. I, Tbilissi, 1955, p. 366 (en géorgien).

19 On trouve ce nom dans l'une des commémoraison du manuscrit A-186 (XVII[e] - XVIII[e] ss.) que "le roi Constructeur de ce grand monastère et son fils le moine Daniel soient commémorés et bénis dans les siècles (*Description des manuscrits géorgiens*, coll. A, sous la rédaction de H. Métrévéli, vol. 12, Tbilissi, 1976, p. 311; en géorgien); il est à noter que Georges Abachidzé a fait don de ce manuscrit à Garédja. Dans le texte cité ci-dessus la mention du roi Démétré-Daniel avec son père David le Constructeur ne peut pas être liée avec les portraits des donateurs, sur la fresque de l'église de Natlismtséméli, car dans cette commémoraison on parle de la construction de la cathédrale de Ghélati.

20 Le nom "Damiané" comme celui du roi devenu moine est cité par Pl. Iosséliani: "Le roi Démétré (1125-1154) quitta le trône et prit le nom monastique Damiané, et mourut au monastère de David Garédja", *Tskobilsitkvaoba par Antonie I Catholicos-Patriarche de Géorgie,* Tbilissi, 1853, p. 271 (en géorgien).

21 Sur ce problème coexistent des point de vue différents. Cf. L. Davlianadzé, *David V dans la littérature historique*, Communications de l'Académie des Sciences de Géorgie, Série de l'histoire, archéologie, ethnographie et de l'histoire de l'art, 1977, No 4, p. 103-104 (en géorgien).

22 *L'histoire de la glorification des monarques*, Chronique géorgienne, II, Tbilissi, 1959, p. 3 (en géorgien).

23 Dans le texte, le roi Démétré est mentionné parmi les poètes-hymnographes des XVII[e]-XVIII[e] ss. D'après I. Lolachvili, il est surprenant qu'Antoine ne connaisse pas la personnalité de Démétré, car dans son Tskobilsitkvaoba il nous fournit des renseignements importants sur ce roi. Pour l'instant la raison de cette erreur reste inconnue. Cf. Antoine Bagrationi, *Tskobilsitkvaoba*, Etude, commentaires et dictionnaire par I. Lolachvili, Tbilissi, 1980, p. 49 (en géorgien).

24 K. S. Kekelidze, *Histoire de la littérature géorgienne*. Tbilissi, 1980, p. 372; M. Kavtaria, *L'école littéraire de David Garédja*, Tbilissi, 1965, p. 156, n. 310 (en géorgien). Spiridon, l'higumène de Garédja, fut vraiment instituteur et parrain d'Antoine I[er], qui en 1735. pendant l'invasion de Nadirchah se réfugia dans le désert de Garédja. Quelques années plus tard, après ses séjours en Russie et en Géorgie occidentale, il rentra dans le monastère où il se fixa à la Laure de Natlismtséméli en tant que simple moine (A. Хаханов, *Жизнь и деятельность католикоса Грузии Антония* I, "Летопись Грузии", изд. Б. С. Эсадзе, Тифлис, 1913, с. 105.

25 Cf. supra, n. 2 et 3.



Fig. 8. L'inscription "le roi des rois Georges, fils de Démétré"

cite une inscription, aujourd'hui effacée, où David est appelé "père du roi Démétré". Etant donné le principe de la répartition des portraits des rois géorgiens dans cette église, ces données permettent d'identifier l'image aujourd'hui fortement abîmée, se trouvant devant la figure du roi des rois Démétré I[er], comme celle de David le Constructeur (1089-1125).

Il convient de s'arrêter ici sur les vêtements de David le Constructeur et de Georges III; il s'agit d'une robe orientale qu'on rencontre souvent sur les portraits des personnages historiques en Géorgie médiévale et qui est traditionelle tant pour les costumes des rois,[26] que pour ceux des princes - fils du roi,[27] et pour les nobles.[28] Dans tous les cas cités les robes sont du même type et ne diffèrent que par certains détails. Dans la littérature scientifique, on met spécialement l'accent sur le caractère solennel de ce type de robe, bien qu'elle ait également pu avoir une fonction d'habit militaire.[29] Ici on peut rappeler la remarque de T. Virsaladzé, selon laquelle dans les fresques géorgiennes la représentation du roi ou du prince vêtus de robe orientale se distinguant de l'habit impérial byzantin, est liée au fait de bénédiction de ceux-ci en tant que corégents du vivant de leur père.[30] En effet, David le Constructeur ainsi que Georges III pas montés indépendamment sur le trône mais ont été bénis par leurs prédécesseurs en tant que roi et corégent.



Fig. 10. Natlismtséméli, la reine Thamar

En ce qui concerne l'identification du personnages représenté devant David le Constructeur, Démétré I[er] et George III, pour le moment on ne peut qu'avancer quelques suppositions. Le fait qu'il vienne en premier dans la suite de donateur signifie qu'il fut le prédécesseur des rois identifiés plus haut. Etant donné la succession chronologique, respectée dans la disposition des portraits royaux représentés sur le mur de l'église, il pourrait s'agir d'un portrait de Georges II, quoique l'absence de documents supplémentaires (même argumentation chez d'A. Mouraviev et Ch. Amiranachvili), ainsi que la prise en considération des événements historiques ne permettent pas d'émettre une telle affirmation.

L'inscription explicative conservée sur la fresque qualifie ce personnage de "premier constructeur" de l'ermitage de Natlismtséméli. "Premier constructeur" fait sans doute référence ici à une activité liée à l'animation de la vie du désert, car d'après les monuments conservés, ainsi que d'après les données fournies par les sources historiques, ce monastère aurait pu être fondé déjà au VI[e] s. (cf. supra). L'existence de cette inscription auprès de la figure couronnée, oblige à supposer un renouvellement et un agrandissement du monastère du Précurseur dûs au rattachement de l'ensemble monastique à la Cour royale du pays. Or, la bibliographie existante voit s'affronter plusieurs opinions différentes en ce qui concerne l'entrée des monastères de Garédja au nombre des possessions de la Cour royale de la Géorgie. D'après G. Abramichvili, cela aurait pu se passer vers l'an 1010, pendant l'annexion provisoire de Kakhétie (ou se trouvait l'ensemble monastique de Garédja) par Bagrate III (1001-1014);[31] selon G. Tchoubinachvili et B. Lominadzé, par contre, les monastères de Garédja furent rattachés à la Cour royale au XII[e] s. sous le règne de David le Constructeur.[32]

Au XI[e] s., la Cour royale enregistra des résultats variables dans l'affaire de l'annexion du royaume de Kakhétie.[33] En 1008-1010, ce royaume, opprimé durant quelque temps par Bagrate III, se détacha à nouveau quelques années plus tard (1014) de l'Etat Géorgien unifié. Après cela, l'histoire de la guerre pour Kakhétie-Héréti est liée au nom de Bagrate IV (1027-1072). Au début de son règne, il convient de noter les relations actives de la Cour royale avec Kviriké III (1010-1037), souverain de cette région limitrophe du pays. Pendant son règne, on note un grand essor politique et culturel de cette contrée.[34] A partir des années 40 du XI[e] s., au cours des règnes de Gaghik (1039-1058) et d'Aghsartane I[er] (1058-1084) - successeurs de Kviriké III - la situation politique change, toutefois la guerre comencée par Bagrate IV contre la Kakhétie se poursuit sans succès décisif en depit de plusieurs victoires. Il convient de noter qu'il en fut de même sous le règne de Georges II (1072-1089) qui essaya de conquérir cette région rebelle à l'aide de l'armée des Turcs-Seldjoukides.[35]

---

26 Georges II ou David le Constructeur au Sioni d'Aténi, Démétré I[er] à Matskhvarichi (G. Abramichvili, *La datation des fresques de la cathédrale d'Aténi*, fig. 1-3; Т. Б. Вирсаладзе, *Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхваришии*, Ars Georgica, 4, 1955, s. 175).

27 Georges-Lacha à Kintsvissi, Bétania et Bertoubani - tout du début du XIII[e] siècle (G. Alibegachvili, op. cit., p. 22, 23, 27, fig. 2-4, pl. 10, 21).

28 Les féodaux de Kakhétie dans l'église principale du monastère d'Udabno à David Garédja, les Eristaves de Ratcha à Zémo Krikhi, Rati Souraméli à Vardzia, les Mkhargrszéli à la chapelle de l'église principale de Kobaïr, Khoutlou-Bouga à Haghbat, les Eristaves de Ratcha à Sori, les Athabagues de Samtskhé à Saphara, à Zarzma etc. (Cf. G. Abramichvili, *Cycle de David Garédjéli*, p. 74., pl. 14; Т. Б. Вирсаладзе, ***Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо Крихи***, Ars Georgica, 6, 1963, c. 117, рис. 2, таб. 42, 43; *Vardzia. History, Architecture, Wall painting, Applied Arts*, Compiled and introduced by G. Gaprindashvili, Leningrad, 1975, pl. 73, 78; И. Р. Дрампян, ***Фрески Кобайра***, Ереван, 1979, таб. 34; Н. Я. Марр, ***Фресковое изображение Хутлу-Буги в Ахпате***, Христианский Восток, т. I, вып. III, 1912, с. 350-353; Г. В. Алибегашвили, op. cit. рис. 16; G. Khoutsichvili, *Portrait historique*, p. 95-97, fig. I; V. Beridze, *L'Arhitecture de Samtskhé, XIII[e]-XVI[e] ss.*, Tbilissi, 1955, fig. 58 (en géorgien); N. Tchopikachvili, *Le costume géorgien (VI[e]-XIV[e] ss.)*, Tbilissi, 1964, p. 33 (en géorgien).

29 Т. Б. Вирсаладзе, ***Фресковая роспись художника Микаела Маглакели***, с. 184; La représentation de rois et de féodaux vêtus d'une robe pareille est commentée par E. Privalova (Cf. *Павниси*, Тбилиси, 1977, с. 49-50).

30 Т. Б. Вирсаладзе, *Фресковая роспись художника Микаела Маглакели*, с. 184-185.

31 G. Abramichvili, *Cycle de David Garédjéli*, p. 76 (en géorgien).

32 G. Tchoubinachvili ne mentionne pas directement David le Constructeur, bien que son assertion sur les liens des monastères de David Garédja avec la Cour royale du XII[e] s. Sous-entend l'activité menée par ce roi. Cf. G. Tchoubinachvili, op. cit., p. 69; B. Lominadze, *De relations féodales de la Géorgie*, I, Tbilissi, 1966, p. 124, 163 (en géorgien).

33 Д. Л. Мусхелишвили, *Из исторической географии Восточной Грузии*. Тбилиси, 1982, с. 40-52.

34 Г. Н. Чубинашвили, *Архитектура Кахетии*. Тбилиси, 1958, с. 25.

35 Cf. *Etudes de l'histoire de Géorgie*, III, p. 160-161, 201-202, 206-207.

Le fait que l'inscription "le premier constructeur de ce désert" fut ajoutée auprès du personnage précédant la figure de David le Constructeur, sous-entend une rénovation du monastère à l'initiative de la Cour royale avant le règne de ce dernier souverain, i. e. au XI^e s. Compte tenu des guerres pour le rattachement de la Kakhétie, il semble peu probable que cet événement ait eu lieu sous Bagrate III ou Georges II. Dans le premier cas, le bref délai de temps durant lequel on chercha à unifier le royaume, il laisse difficilement envisager l'exécution de grands travaux de construction dans cette région, et notamment dans les monastères de Garédja. Et sous le règne de Georges II, bien que le souverain du royaume de Kakhétie, Aghsartane I "secondât le roi Georges contre les Sarrazins" (i. e. Seldjukides),[36] la Kakhétie devint quand même un champ de bataille notamment lorsqu'elle fut ravagée par l'armée seldjoukide dirigée par le roi de Géorgie.[37] Outre cela, étant donné la terrible dévastation du royaume, le souci principal à cette époque était de sauver physiquement le pays.[38] Ce fait devait exclure complètement la possibilité d'entreprendre de vastes travaux de construction à Garédja, notamment à Natlismtséméli.

Malgré les luttes périodiques et la résistance, les relations des régents de Kakhétie avec le Cour royale devint plus active sous Bagrate IV. Il s'agit d'une participation active à la vie politique du pays, de la part de Kvirikė III, ainsi que de Gaghik I^er et d' Aghsartane I^er, se manifestant par l'aspiration de ceux-ci à avoir de bonnes relations avec le souverain du royaume de Géorgie. Il n'est donc pas étonnant qu'à cette époque (surtout sous Kvirikė III) on assiste à un grand épanouissement culturel de la région. Qui plus est, d'après la charte du catholikos Melchisédek (Ière moitié du XI^e s.), approuvée par Bagrate IV et Gaghik I^er, le pouvoir du chef de l'église géorgienne à cette époque avait une position stable en Kakhétie, où il propageait activement le christianisme parmi la population de la région.[39]

Le rattachement des monastères de Garédja aux biens du roi de Géorgie semble être plus probable après l'annexion définitive de la Kakhéti par David le Constructeur, dans le premier quart du XII^e s. Quant à une activité de construction intense menée par la Cour royale avant cette époque, c'est à dire au XI^e s., on ne peut la supposer, compte tenu de circonstances susdites, que sous le règne de Bagrate IV. Par conséquent, le personnage qualifié sur la fresque de premier constructeur du désert, pourrait être identifié avec ce dernier.

Il faut aussi tenir compte du fait que les plus anciennes églises rupestres du monastère de Natlismtséméli furent creusées dans le massif est (certaines d'entre elles étaient ornées de peintures), pour être suivies d'églises plus tardives dans la partie centrale et ouest, ce qui indique un développement du monastère de l'est vers l'ouest, s'opérant au cours des siècles. Le fait que l'église principale située au centre de l' ermitage voisinait les petites églises du X^e et XI^e s., semble placer la fondation de la cathédrale (ou plutôt son agrandissement à l'emplacement d'une ancienne église) à l'époque de la rénovation de l'ensemble, c'est à dire vers la fin du XI^e ou vers le XII^e s.

Les fragments de la couche de peintures originelles degagés au cours de la restauration des fresques en 1989, peuvent servir d'argument en faveur de cette supposition. Sur la paroi est d'une de trois fenêtres de l'église rupestre, sous l'enduit abimé, fut trouvé un ornement bien conservé, composé de tiges sinueuses aux feuilles dentelées dans les courbes. Ce motif, utilisé depuis longtemps dans la peinture géorgienne, et apparaissant aussi sur le fragment de la fresque faisant partie de la première couche de l'église de Natlismtséméli, se distingue par la sévérité et la netteté du dessin, par la monumentalité des formes élégantes, caractéristiques des monuments de la peinture murale du XI^e s., et notamment des motifs analogues que l'on peut rencontrer à Zémo Krikhi et à Aténi.[40]

Vu le principe de répartition des figures des rois géorgiens dans la suite, ici examinée, des donateurs, les figures représentées à l'angle nord du mur ouest de l'église doivent être considérées comme des descendants de Georges III. Ce n'est pas un hasard si toutes les trois figures de cette partie du mur, à la diférence des autres personnages de cette galérie de portraits royaux, sont représentés en habit impérial, se distinguant en cela des autres, - fait confirmant que la décoration peinte de l'église a dû être exécutée de leur vivant. Par conséquent, la présence des portraits de la reine Thamar, de son époux David Soslan et de leur fils Georges-Lacha, compte tenu de tout ce qui a été mentionné plus



Fig. 11. Vardzia, la reine Thamar

36 Prince Vakhouchti, *Description du royaume géorgien, Chronique géorgienne*, Vol. IV, Tbilissi, 1973, p. 563 (en géorgien).

37 *La vie du roi des rois David, Chronique géorgienne*, I, p. 321-322 (en géorgien).

38 Ibid., p. 320.

39 Th. Papouachvili, *Les questions de l'histoire de Héréli*, Tbilissi, 1970, p. 226-227 (en géorgien).

40 Cf. Т. Б. Вирсаладзе, *Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо Крихи*, рис. 4/2-3, таб. 46,58; Id. *Роспись Атени*, Тбилиси, 1984, таб. 12, 16, 18.



Fig. 12. Bétania, la reine Thamar

haut, ne peut être contestée. La présente supposition concernant l'identification de ces images se voit par ailleurs étayée par des documents d'archive conservés au département des manuscrits de la section de Saint-Pétersbourg de l'Institut orientaliste et à l'Institut des manuscrits de l'Académie des sciences de Géorgie. Ce sont: a) les copies d'une partie des anciens monuments épigraphiques géorgiens, faites en 1840 pour l'Académie des sciences de Saint-Pétersbourg, par un auteur inconnu, à la demande de l'exarque de l'église géorgienne Eugène,[41] y compris quelques inscriptions de l'église de Natlismtséméli [H-12(G37; H70)]; b) une brève description de la peinture de l'église et de quelques inscriptions relevées par E. Takaïchvili en 1913, au cours de son voyage à Garédja (Institut des Manuscrits de l'Académie des sciences de Géorgie, fond personnel d'E. Takaïchvili, NN 296 et 2261). Dans les deux cas, on trouve brièvement notée l'existence sur le mur ouest de l'église rupestre des portraits de la reine Thamar, de son mari et de leur fils, avec les inscriptions explicatives ("le roi des rois Thamar, fille du roi des rois Georges; Le roi des rois David; leur fils Lacha"). En plus de ce matériel, les photos conservées à la photothèque du Musée des Beaux Arts de Géorgie, prises dans

41 Р. Р. Орбели. *Грузинские рукописи Института востоковедения*, вып. I, Москва-Ленинград, 1956, с. 90-92.

l'église de Natlismtséméli par Ch. Amiranachvili au début de ce siècle, acquièrent une valeur de source originelle. Certaines d'entre elles représentant les images des donateurs. Sur l'une de ces photos (n. 485), on voit l'image de la donatrice représentée dans l'angle nord du mur ouest de l'église, et identifiée plus haut avec la reine Thamar. Sur cette photo prise il y a 70 ans on voit qu'alors le portraits était mieux conservé (fig. 10). Le visage de la donatrice était notamment en bien meilleur état. On peut y distinguer l'ovale de son visage, l'oeil gauche, conservé presque entièrement, au-dessus de cet oeil la ligne du sourcil, le coin de l'oeil droit, la majeure partie du fin nez rectiligne avec la narine droite. Sur la photo on voit nettement les parures de la donatrice - une grande boucle d'oreille ronde (à droite de l'ovale du visage), un ruban étroit de couleur foncée autour du cou. On voit également les fragments de longues boucles suspendues tombant sur les épaules et l'empreinte d'un voile accroché derrière la couronne. Sur cette photo les traits du visage de la donatrice sont pratiquement analogues aux traits iconographiques de son visage sur les portraits connus de Thamar: la forme de l'ovale du visage (si caractéristique et identique sur toutes ses représentations), la longue ligne mince des sourcils arqués les longues fentes des yeux étroites (bien connues par ses autres portraits), avec de minces couches indiquant les paupièrs. Il faut noter que le visage de la donatrice de l'église de Natlismtséméli est particulièrement apparenté aux portraits de Vardzia et de Bétania (fig. 11 et 12). Il est important de noter que Thamar de Vardzia et de Kintsvissi porte autour du cou, tout comme à Natlismtséméli, un ruban étroit de couleur foncée. Quant aux boucles d'oreille (grand rond d'or, avec de petites pierres disposées en cercle, au milieu desquelles se trouve une pierre plus grosse), on les retrouve à Vardzia et à Bertoubani.

En ce qui concerne le personnage historique, représenté entre les baies du mur nord, devant les portraits royaux, son identification s'avère impossible, vu l'endommagement de l'image, même après le nettoyage de la fresque. La mise en valeur de ce personnage dans la galerie des portraits dynastiques des rois géorgiens résulte peut-être de sa position élevée dans la vie du royaume à l'époque de l'exécution des peintures de l'église. La supposition relative à la présence du portrait de catholicos Théodore II (1187-1204), chef de l'Eglise géorgienne et contemporain de la reine Thamar ayant joué un rôle important dans la lutte contre les nobles qui s'opposèrent au roi,[42] doit être la plus probable, bien que cela ne puisse être confirmé par son habit, ni par ses attributs.

Lors de la détermination de la datation des peintures de l'église de Natlismtséméli, il convient de prendre en consideration le fait que Georges-Lacha - héritier de la couronne géorgienne - apparaît sur la fresque en bas âge, avant son couronnement en tant que corégent de Thamar. Deux dates - celle de sa naissance (1189) et celle de son couronnement (1201) - peuvent définir les limites de l'époque de l'exécution des peintures, en la situant plutôt dans la seconde moitié des années 90 du XII^{e} siècle.[43]

L'étude des images des donateurs dans l'église principale du monastère du Précurseur ne s'arrête pas à leur identification. Il ne s'agit que d'une partie inséparable du problème ayant trait aux rapports entre l'école de peinture de Garédja, notamment de cet ensemble monastique, et la Cour royale du pays. D'autre part, il s'avère important de compléter la galerie des portraits historiques géorgiens par ces documents inédits, représentés dans l'un des plus remarquables ensembles de l'époque, dont la date de l'execution doit être aujourd'hui considerée comme élucidée.

---

42 *Chronique géorgienne*, II, p. 50, 136 (en géorgien).

43 Des nombreux aspects qui, en dehors de l'identification, doivent ultérieurement être examinés en raport avec les portraits royaux de Natlismtséméli, un seul est ici, brièvement, abordé: une certaine accentuation de l'image de Georges III dans la rangée de donateurs précédant le portrait de Thamar. En effet, il s'avère être le seul qui reçoit sous l'ordre céleste l'insigne de la royauté terreste. Il s'agit de l'iconographie de la transmission par l'ange du sceptre, connue, en dehors de Natlismtséméli, dans deux église de l'ensemble rupestre de Vardzia - dans l'église principale (1184-1186, Georges III) et la chapelle dite Ananauri (première moitie? du XIII^{e} siècle, probablement Georges-Lacha) -, et dans la chapelle nord de l'église principale du monastère de Kobaïr (troisième quart du XIII^{e} siècle, image d'un noble inconnu et sa famille). Cf. *Vardzia*, pl. 74, 80, 82; A. Клдиашвили, *Роспись западного придела церкви Ананаури в Вардзия. Ктиторский портрет,* "Пещеры Грузии", Спелеологический сборник, 12, 1988, с. 61-70, рис. 2; И. Р. Дрампян, *Фрески Кобайра,* Ереван, 1979, tab. 34; Z. Skhirtladze, *Pour l'histoire de la peinture murale géorgienne du XIII^{e} s.* (La peinture de la chapelle de l'ensemble monastique de Kobaïr), La Session scientifique de l'Institut d'histoire de l'art géorgien, Tbilissi, 1981, p. 31-33 (en géorgien). Ce n'est donc pas un hasard si dans ce cas la solution des portraits de Vardzia et de Natlismtséméli apparaît identique, d'autant plus que Georges III était deja décédé au moment de leur création. Tout cela oblige à se tourner vers les dernières années du règne de Démétré I^{er}, lorsque Georges, fils cadet du roi, monta sur le trône en tant que corégent, à la place du descendant de son frère aîné prédécédé, dérogeant ainsi à la tradition séculaire réglant la succession de couronne. Cette dérogation fut la cause principale de la grande insurrection qui eut lieu dans les annés 1177-1178. et avait pour but la restitution du trône à l'héritier legitime. Cette révolte au cours de laquelle le prince Demna fut appuyé par la forte famille féodale d'Orbeli, fut cruellement réprimée. Il convient de noter que diverses sources donnent une argumentation différente tant sur les causes que sur le déroulement de la lutte (selon le côté dont on se rangeait). D'ailleurs, il est clair que l'insurrection eut une influence considérable sur la politique ultérieure de toute la Cour royale de Géorgie. Les portraits de Vardzia et de Natlismtséméli où la volonté céleste est soulignée par le transfert du pouvoir royale à Georges III peuvent ainsi être considérés comme l'une des conséquences importantes de cet événement.

Une question s'impose alors d'elle-même: pourqui s'est-il avéré nécessaire de faire ressortir tout ce qui précède après la mort de Georges III (notons que si à Vardzia le laps de temps n'est pas grand - 2 années au plus, à Natlismtséméli il serait au moins de 14-15 ans). C'est que la dérogation du droit de succesion de la couronne concernait également les héritiers de Georges III - Thamar et son fils (par ailleurs, l'avènement au trône d'une femme n'avait aucun précédent en Géorgie). Ayant prévu tout cela, Georges III, aussitôt la révolte du prince Demna étouffée (1178) a fait couronner Thamar en tant que corégente. Néanmoins, après le décès du roi en 1184, les nobles, ayant reconnu ce couronnement insuffisant, réclamerent un nouveau sacre de Thamar. Il s'agissait d'une opposition évidente au souverain du pays, pourtant la demande à été acceptée par la Cour royale et la cérémonie eut lieu. Représentant une certaine protestation contre la violation de la tradition séculaire réglant la succesion du pouvoir royal, ce phénomène a fait valoir les droits de la noblesse géorgienne.

L'opposition entre la reine et les hauts dignitaires qui se maintint jusqu'à la fin des années 80 du XII^{e} siècle, s'est manifestée à plusieurs autres reprises. Cete lutte, il est vrai, eut divers motifs. Toutefois la nécessité d'accentuer la légitimité du pouvoir royal de Georges III et de ses héritiers restait toujours en vigueur. La tendance ici signalée ressort clairement tant des sources historiques, que de la poésie, où l'on souligne la nature divine de Thamar et de son fils, ainsi que la volonté céleste se manifestant dans leur règne.

Портрети у главној цркви манастира Натлисмтсемели у Гареџи

Заза Схиртладзе

У чланку аутор идентификује историјске ликове приказане у главној цркви пећинског манастира Натлисмтсемели (Св. Јована Крститеља) у монашком комплексу у Гареџи, у источној Грузији, и одређује време настанка сликарства овог храма (сл. 1).

Портрети историјских личности су у доњој зони живописа на северном (сл. 2) и западном зиду (сл. 9) цркве; у питању су стојеће фигуре приказане под сликаним луковима.

Фигуре владара, у северном делу западног зида, постављене су фронтално, док су учесници поворке краљева на северном зиду, окренути ка истоку; њихов низ завршава се на источном делу зида веома оштећеном фигуром монаха или свештеника, окренутом према поворци, чијом се идентификацијом аутор прво позабавио (сл. 3). Тај лик, аналогно другим споменицима зидног сликарства у Гареџи, треба да представља духовног оснивача манастира, у овом случају вероватно Лукијана, ученика св. Давида Гареџијског. У централном делу северног зида, поред улаза у северну капелу, налазе се остаци владарске фигуре, чији је горњи део потпуно уништен, те је и идентификација неизвесна. Идући ка западу, налази се портрет краља Баграта IV (1027-1072), са затвореним свитком у руци. Краљ је у натпису означен као "први градитељ ове испоснице" (сл. 4-5). Затим следе фигуре Давида Градитеља (1089-1125) и, како је такође посредно установљено, краља Димитрија I (1125-1156), представљеног у монашкој одећи а с натписом "краљ краљева..." (сл. 6). На крају поворке насликан је "краљ краљева Георгије (III), син Димитријев" (1156-1184) (сл. 7-8) коме један анђео, из медаљона изван сликаног лука, ставља у руку скиптар с крстом у кругу на врху; поред краљевих ногу, засебно, стоји мач.

Разматрањем историјских прилика закључено је да је манастир Натлисмтсемели обновљен бригом краљевског двора крајем XI или почетком XII века, вероватно у време Баграта IV, чији је портрет, претпостављено је, означен натписом "први градитељ ове испоснице". Оваквом закључку доприносе и фрагменти првобитног слоја сликане декорације, који су пронађени на источном зиду у току рестаураторских радова.

Царица Тамара, њен муж Давид Сослан и син Георгије-Лаша портретисани су у царској одори за разлику од осталих историјских личности приказаних у овој цркви (сл. 9). Идентификација ових фигура, данас добрим делом уништених и без натписа, омогућена је подацима забележеним у старијој литератури (нап. 41) као и поређењем Тамариног портрета са осталим очуваним представама ове царице. На фотографији која је снимљена почетком нашег столећа (сл. 10) распознају се главне типолошке карактеристике цаpичиног лика.

Портрет Тамаре у Натлисмтсемели посебно је сличан њеним портретима у Вардзији (сл. 11) и Бетанији (сл. 12); као у Вардзији и Кинцвисију, и овде царица око врата има траку, а наушнице сличног облика носи у Вардзији и Бертубани.

Остала је неидентификована само фигура постављена на челу поворке краљева. Аутор није подржао претпоставку да би то био портрет католикоса Теодора II (1187-1204).

На основу узраста Георгија-Лаша (рођен 1189), наследника грузијског престола (устоличен 1201), који је на фресци у цркви манастира Натлисмтсемели приказан као дечак, аутор је сликарство цркве датовао у крај деведесетих година XII века.

Стих Јов. I, 18 и одговарајућа слика

Бранка Иванић

UDK 75.057.033.2:877.3-97::226.5

"Ако сувише дуго гледамо у нешто може нам се учинити да је светлост тама и тама светлост"

This article discusses the history of the proposition of the possibility or impossibility of seeing God, i.e. apophatic theology. This dogma, found in an eirmos (a song in Orthodox liturgy) possibly written by Theophanos Graptos in the first half of the 9th century, celebrates the role of the Mother of God as intercessor between God and man. The verses of this eirmos in the first part paraphrase lines from the Gospel of St. John, 1/18, its only representation found in a manuscript, a reader in the monastery of Dionysiou on Mount Athos, No 587, middle of the 11th century.

Стари преводиоци грчких текстова силно су обогатили лексику словенских језика. Они су, такође, били у положају да словенским срединама преносе и садржај далеко сложеније писмености, високо развијеног и суптилног система у којем стилске фигуре и филозофски појмови постижу заједничку теолошку сврху. Систем асоцијација и алузија омогућио је да боготражећа мисао буде присутна у најситнијем исказу који је тако могао да постане читава мала теологија. Такав је случај и са ирмосом IX песме једне групе канона чија је заједничка тема покајање.[1] Овај ирмос, као и готово сви византијски ирмоси, сврстани су у два типа ирмологија, преведен је на словенски језик пре друге половине XII века.[2]

Стихове овог ирмоса вероватно је написао св. Теодор Грапт († 844), песник узбудљиве биографије, ватрени бранилац икона.[3] Један део стихова представља парафразу јеванђеоских речи "Бога нико није видео никад: јединородни син који је у наручју очином, он га јави (Јов. 1, 18);[4] други део слави улогу Богородице у инкарнацији:

Бога није могуће људима видети
на њега не смеју ни анђеоски чинови гледати
но кроза те, пречиста, јави се људима
Логос оваплоћени,
Њега величајући, славимо те с небеским
војскама као блажену.[5]



Сл. 1. Дионисијат, Cod. 587, fol.3[v] *око 1059. иницијал* θ

Од времена св. Григорија Нисијског (IV в.) стихови 1, 18 Јеванђеља по Јовану тумаче се у покушају да се представи могућност, односно немогућност, непосредног контакта са Богом. У "Животу Мојсијевом" Григорије из Нисе, поредећи духовно уздизање са Мојсијевим пењањем на Синај, каже да је Мојсије угледавши Бога у

1 О овој групи канона и њиховим ирмосима, в.Б.Иванић, *Чин биваjеми на разлучење душе од тела у Светој Софији у Охриду*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 26 (Нови Сад 1990), 60-64.

2 М.Велимировић, *Структура старословенских музичких ирмолога*, Хиландарски зборник 1 (1966), 156.

3 О Теофану Грапту: G.H.Beck, *Kirche und theologische Literatur in byzantinischen Reich*, München 1959, 517, тамо и литература; о портретима: G.Babić, *Les moines-poètes dans l'église de la Mère de Dieu à Studenica*, Студеница и византијска уметност око 1200. године, Научни скуп САНУ 1986, Београд 1988, 212-213; видети и Ch.Walter, *Saints of Second Iconoclasm in the Madrid Scylitzes*, *REB* 39 (1981), 307-317.

4 Слични наводи још у *Старом завету:* 2 Мојс. 33, 20; 5 Мојс. 4, 12; *Новом завету*: Јован 5, 37; Јован 6, 46; 1 Тим 6. 16; 1 Јован 4, 12, 20.

5 J. Goar, Εὐχολόγιον, *sive Rituale Graecorum*, Venetia 1740, 587, само почетни стих; цео ирмос у: H.Follieri, *Initia hymnorum ecclesiae Graecae*, vols, I-VI, Vaticano 1960-1966, II, 121-122; старословенски текст у: *Велики требник*, Сремски Карловци 1926, б.с; српски превод: Л. Мирковић, *Погребне песме,* Сремски Карловци 1920, 8.

"светом примраку" спознао Бога схвативши његову несазнатљивост.[6] По среди је веома стари филозофски одговор на питања о односу највишег Бића и човека. Два методолошка правца формулисана су још у Упанишадама (средина првог миленијума п.н.е.) кроз афирмативну формулу "то си ти" и негативну "не то, не то".[7] Крајњи циљ обе методологије је искуство унутрашње светлости која се супстанцијално изједначава са макрокосмичком, највишом светлошћу.[8] Плотинова филозофија († 270) такође познаје ове принципе које су у хришћанску теологију уградили писци Александријске школе, као што су на пример Ориген († 254) и касније Евагрије из Понта († 399), означивши их као мистицизам светла.[9] Мала расправа Псеудо-Дионисија Ареопашког (V-VI) *Мистична теологија* поставила је темеље апофатичком богословљу уводећи термине божанско незнање и несазнајност и формулишући учење засновано на мистицизму таме.[10]

Касније, св. Јовану Дамаскину († око 750) иста јеванђеоска фраза, као и исказ да на Бога не могу ни анђеоски чинови гледати, представља почетак поглавља "О позитивној и негативној теологији" књиге De fide orthodoxia, поглавља посвећеног могућности виђења Бога.[11] Текст је грађен на антиномијама, на доказивању да се Бог као непојмив па тако и неназовив мора дефинисати на основу своје негације, која у својој дефинитивности не оставља могућност, већ нужност постојања Бога. Ако се Бог схвати кроз порицање - "као што је тама. Не као да би Бог био тама него зато што је много узвишенији од светла",[12] - онда се Дамаскин враћа на сазнање достигнуто величином несхватања. У томе је божје биће доступно и у томе је ова негација позитивна.

Но, Теофан излази из оквира ове првобитне антиномије - користећи је као доказ Христовог оваплоћења. Лако се запажа да је улога Богородице у инкарнацији овде, као и на другим местима, неоспоран доказ Христове богочовечанске природе.[13] У исто време када је Теофан Грапт састављао ове стихове противници култа икона бране свој став на сличној поставци, позивајући се такође на Јеванђеље: Никад нисмо чули његов глас нити видели његов образ (Јов. 5, 37).[14] У Теофановој строфи су на исту линију постављени, ако тако може да се каже, негативно откровење и учење о инкарнацији и то тако што се, по Дамаскиновим речима, "Бог учинио сазнатљивим... кроз свога рођеног сина... сходно нашим могућностима схватања".[15]

Визије божанске светлости одвеле су св. Симеона Новог Теолога († 1022) још један корак даље:

Опет борави у мени онај који је изнад свих неба
кога чак нико од људи није видео
...
у самом средишту мог духа
...
измакао сам свим створима
овде сам ја потпуно, уистину ја
где је још само светлост око мене.[16]

Стање просветљености антиципира учење о божанској нествореној светлости коју је у потпуности развио чувени исихаста св. Григорије Палама († 1359).[17] Овај мислилац је формулисао не само теологију него и антропологију контемплације на истој јеванђеоској фрази, настављајући се на мистицизам таме св. Псеудо-Дионисија Ареопашког и мистицизам светла Оригена. Тамо где је за старије теологе антитеза остајала нерешена, Палама уводи божанску енергију између несазнатљивог божанства и створења која је, будући схваћена као испољавање а не облик божјег бића, могућност сазнања Бога с тим да еванђеоски исказ не бива оповргнут.[18]

Мада су јеванђеоске речи да Бога нико није видео нашле своје место у оквиру одељка "негативна теологија" православне догматике, сликарство је тешко налазило израз за представљање такве теолошке садржине. Изгледа да се једини познати пример илустрације стихова Јован I, 18 налази у Јеванђелистару Cod. 587 (око 1059) манастира Дионисијата на Светој Гори. То је иницијал θ (theta) у речи θεός, fol 3^{v}, лекције која се читала у Понедељак после Ускрса. У слову θ представљен је Старац Дана на престолу са Христом Емануилом на крилу; Јован јеванђелист, испод њих, руком показује призор (сл. 1). К. Вајцман је одавно указао на новину иконографског остварења на овој слици.[19]

Иконографија ове сцене је позната, сродна са композицијама многих визија пророка и других изабраних људи.[20] Оно што је чини јединственом је пара-

6 J. Мајендорф, *Свети Григорије Палама и православна мистика* (прев. J. Олбина), Београд 1983, 35-36.

7 Ч. Вељачић, *Размеђа азијских филозофија,* I, Загреб 1978, 134-137.

8 M. Елијаде, *Историја веровања и религијских идеја*, I, Београд 1991, 206-208.

9 Ч. Вељачић, н.д. 136-137, студија Č.Veljačić, *Indian Analogies in the Philosophy of Plotinus*, Indian Philosophical Annual, University of Madras, Vol. IV, 1968, остала ми је недоступна. Оригенов допринос у: Г.Г. Мајоров, *Формирање средњовековне филозофије*, Београд 1982, 96-97; видети и J.M.Hussey, T.A.Hart, *Byzantine Theological Speculation and Spirituality, The Cambridge Medieval History,* vol. IV, The Byzantine Empire, part. II, Cambridge 1967, 202.

10 M. Елијаде, н.д. III, 54.

11 G.H.Beck, *Byzantinische Lesebuch,* München 1982, 275-276. На једном калупу, датованом у V век, нађеном у околини Јерусалима налази се представа Три анђела из епизоде у Мамрији (1 Мојс. 18,1-15) са натписом Ἵλεως μοι οἱ Ἄγγελοι (Могу ли анђели благонаклоно гледати на мене) а са друге стране је представа неке паганске небеске богиње на престолу; видети: *Age of Spirituality*, Ed. K.Weitzmann, Catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art, Nov. 1977-Febr. 1978, New York 1979, Cat. No. 522.

12 G.H.Beck, *Byzantinische Lesebuch*, 276.

13 H.Maguire, *The Depiction of Sorow in Middle Byzantine Art,* DOP 31 (1977), 162-165.

14 N.G. Garsoian, *Byzantine Heresy. A. Reinterpretation,* DOP 25 (1971), 102.

15 G.H. Beck, *Byzantinische Lesebuch*, 274.

16 Исто, 289-290.

17 Литература о св. Григорију Палами и исихазму је велика, видети: M. Васић, *Жича и Лазарица. Студије из српске уметности средњег века*, Београд 1928, 165-199, са старијом литературом; H.G. Beck, *Kirche und theologische Literatur,* 712, sqq; исти, *Humanismus und Palamismus*, Repports du XIII^{e} congrès international des études byzantines, Beograd-Ohrid 1961, 63-82; Г. Острогорски, *Светогорски исихасти и њихови противници (прилог историји касновизантијске културе),* у: *О веровањима и схватањима Византинаца,* Београд 1970, 203-223; студије J. Мајендорфа, нпр. *Spiritual Trends in Byzantium in the late thirteenth and early fourteenth Centuries*, Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 53-71; видети и зборник *О кнезу Лазару*, Научни скуп у Крушевцу 1971, Београд 1975.

18 J.M. Hussey, T.A. Hard, н.д. (в.нап.9), 202.

19 K. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century*, Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies, Oxford 1966, London 1967, 218; рукопис објављен у: S.M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch.Tsioumis, S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. illuminated manuscripts. vol. I,* Athens 1974, 435, и литература.

20 Илустрација у Cod. 587 је сасвим једноставна у односу на сложене композиције у фреско сликарству: J. Lafontaine-Dosogne, *Théophanies-visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images,* Bibliothèque des Cahiers Archéologiques II, 1968, 135-143; или на иконама, видети о икони из Поганова са литературом и о аналогним примерима у Бачкову

докс да се ликом представи оно што је невидљиво и непојмиво. Та је представа и могла да настане само у Студиону[21] и то неколико деценија пошто је из њега отишао св. Симеон Нови Теолог који је, како смо видели, и сам био обузет истим парадоксом.

Напор словенских преводилаца вековима је био усмерен на рад на превођењу литургијских, правних, историјских, медицинских и забавних књижевних дела. Да ли чињеница да је Словенима био доступан ирмос који у себи крије апофатичко богословље подразумева да им је била позната историја идеје о могућој немогућности виђења Бога? Дамаскиново теоријско дело *Предање православне вере* (De Fide Orthodoxia), познато је по препису патријарха Саве IV из 1354-1375.[22] Такође, тек крајем XIV века Срби добијају превод Небеске хијерархије,[23] а *Мистична теологија* изгледа није ни преведена. Широко поље теоријског расуђивања у Србији средњег века није још било предмет систематског испитивања. У ствари, ми о томе не знамо ништа.

и Солуну: G. Babić, *Sur l'icone de Poganovo et la vassilissa Hélène*, L'art de Thessalonique et les pays balkaniques et des courants spirituels au XIV^e siècle, Belgrade 1987. 57-65; о визијама једноставног типа нпр. у псалтирима "монашке редакције" J.J. Tikkannen, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Helsingfors 1895, сл. 17, 48, 55, 59, 61. О иконографској теми познатој по називу Патернитас, или Отечество, која се развила до иконографског вида Св. Тројице на основу решења познатог по минијатури из Јеванђелистара, Cod. 587, постоји обимна библиографија из које наводимо старији рад: H.Gerstinger, *Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinisch-slawischen Trinitätsdarstellungen des sogenannten Synthronoi- und Paternitas- (Otéchestwo) Typus*. in: Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag, Graz 1956, 79-85; и новији рад: А. Джурова, *За някои особености на илюстрациите в Томичовия псалтир*, у: *Търновска книжовна школа 1371-1971*. София 1974, 405-428, са потпунијом библиографијом.

21 K. Weitzmann, *An Imperial Lectionary in the Monastery of Dionisiou of Mount Athos. Its Origin and its Wanderings*. Revue des études sud-est Européennes. 7, fasc. 1 (Bucarest 1969), 248.

22 Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, I. Београд 1978. бр. 393.

23 Ђ. Трифуновић, *Писац и преводилац инок Исаија*, Крушевац 1980.

Verset Jn 1:8 et l'image correspondante

Branka Ivanić

Ce travail offre une présentation de l'évolution des prémisses théologiques concernant la possibilité ou l'impossibilité de voir Dieu, c'est-à-dire de la théologie négative. Ce dogme, reconnu dans un irmos dont le texte fut peut-être rédigé par Théophane Graptos au cours de la première moitié du IXème siècle, célèbre le rôle de la Vierge en tant qu'intercesseur entre Dieu et les hommes. Les versets de cet irmos sont dans la première partie une paraphrase de l'évangile Jn 1/18, c'est-à-dire des versets dont la seule image a été découverte dans le manuscrit, lexionnaire du monastère de Dionysiou au Mont-Athos, 587, datant du milieu du XIème siècle.

Поједини поступци у компоновању сцена Причешћа апостола сликарске радионице Михаила и Евтихија

Владимир Мако

UDK75.052.011.033.2 (497.1) "12/13"

Characteristics of compositional structure in the scenes of the Communion of the Apostles created in the painter's workshop of Michael Astrapas and Eutihios enable us to distinguish two groups of schemes according to which proportions and arrangement of forms in these presentations have been made. Based on this end having in mind previous investigations of their pictorial expression, it is possible, for the time being still hypothetically, to distinguish among these scenes the individual work of each of these two painters, or compositional procedures that were under their direct influence.

Осетљивост проблема везаног за тачно препознавање појединачних ликовних израза у византијском сликарству и њихово везивање за личности мајстора који су заједнички радили и чија су дела по својим уметничким одликама блиска, особито се испољила у досадашњим истраживањима сликарства Михаила и Евтихија. Питање је тим више остајало отворено што је знатнија била разлика у начину сликања коју су ови мајстори испољили између свог првог потписаног дела у охридској Богородици Перивлепти и каснијег рада. С обзиром на ту разлику нарушене су чвршће везе које су могле бити успостављене између њиховог охридског сликарства које је са већом сигурношћу раздвојено на појединачне изразе и атрибуирано по уметницима,[1] и оног које су остварили као водећи мајстори Милутинове дворске радионице.[2] Међутим, без обзира на разлике испољене у формалном ликовном изразу у сликарству Михаила и Евтихија, може се претпоставити да је суштина поступка компоновања, као једном научене и усвојене занатске операције, била теже или никако подложна великим променама. У том смислу се својства композиционе структуре, као могућег огледала личног уметничког израза, могу сматрати битним чиниоцем успостављања континуалног сагледавања деловања ове двојице уметника.

Истраживања везана за занатски поступак обликовања композиционе структуре, то јест оквирног пропорционисања фигура, њиховог размештаја и размештаја осталих елемената у средњовековној зидној слици (пре свега фресци) у уметности Византије и подручја под њеним непосредним културним утицајем, вишезначна су. Не само што се овим проучавањима постепено разоткрива начин којим сликар уобличава композицију, већ се могу издвојити и заједничке одлике и разлике у овим основним поступцима двојице или више мајстора приликом њиховог заједничког рада на осликавању цркава, иако неки од досадашњих радова који се баве овом облашћу указују на постојање суштински јединственог поступка постављања композиционих схема у источнохришћанској средњовековној уметности, заснованог на употреби полупречника нимба главне фигуре као основног модула којим су се размеравали и оквирно пропорционисали елементи слике.[3] У том смислу се поступак утврђивања величине пречника нимба у сразмери са висином сцене, начин оквирног пропорционисања фигура, те размеравања положаја других елемената слике и може јавити као чинилац који помаже препознавању дела појединих мајстора током њиховог вишегодишњег уметничког деловања.

Један је од битних услова за спровођење овакве анализе, међутим, постојање низа композиција са истоветном темом на којима се могу пратити сва важнија својства личних начина компоновања. С тим у вези, важно је да композиције не буду ни превелике по површини, јер се због могућности учествовања више мајстора на њиховој изради могу изгубити индивидуална својства сваког од сликара (или их је веома

1 Овим питањем се нарочито бавио П. Миљковић - Пепек, који је покушао да раздвоји дело Михаила и Евтихија у охридској Богородици Перивлепти, Св. Ђорђу у Старом Нагоричину и Св. Никити; cf: *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 182 sq, 188 sq, 190 sq; поред овог аутора и други истраживачи су покушали да раздвоје и атрибуирају појединачна дела Михаила и Евтихија, cf: В. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, 50; Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 203 sq.

2 Истраживање дела Михаила и Евтихија постаје још сложеније захваљујући најновијим радовима који указују на постојање целе солунске сликарске породице са презименом Астрапа, што отвара и могућности да је у радионици при двору краља Милутина могло радити и више мајстора са овим презименом, cf: R. Nelson, *Theodore Hagiopetrites*, Wien 1991, 125 sq.

3 У малобројним радовима који се на основу непосредних извора у Ерминијама и конструктивнијм схемама уоченим на појединим композицијама објективније баве овим питањем, провлачи се заједнички став који се односи на неминовност постојања одређене величине, константе за сваку појединачну представу, помоћу које је постављена и размеравана композициона структура слике. Међутим, и у овом, у основи јединственом мишљењу јавља се разлика у ставу који се односи на питање утврђивања елемента који је могао бити коришћен у поступку усаглашавања основног положаја и величина сликаних облика у композиционој структури представе.
Поједини истраживачи су склони тумачењу да дужина носа насликаних фигура представља ту величину - модул, с обзиром на то да у Ерминијама налазимо подробне описе пропорционисања фигура управо овим делом тела, cf: K. Onasch, *Zum Problem der Ästhetik in altrussischen Ikonenmalerei*. Berlin 1964, 3; H. Torp, *The Integrating System of Proportion in Byzantine Art*, Roma 1984, 17, 57, 79; као опште дело: J. & D. Winfield, *Proportion and Structure of the Human Figure in Byzantine Wall - Painting and Mosaic*, Oxford 1982, 51 sq. 56; посебно Ченино Ченини, *Трактат о сликарству*, Београд 1950, xxx.
С друге стране, постоје многи показатељи који говоре о могућности да је полупречник нимба представљао овај модул. На то указује, пре свега, један пасус из Ерминије Дионисија из Фурне, у којем се препоручује да се отвор шестара користи за означавање "мера и опцртавање нимбова", cf: Dionisius of Fourna, *The Painter's Manual*, London 1974, 14. Поред тога и поједина досадашња истраживања композиција указују на правилан однос између полупречника нимба и стране сцене, као и висине фигура, cf: H. Torp, op.cit., 74 sq; E. Sendler, *L'Icône, Image de l'invisible*, Paris 1981, 88;. Н. В. Гусев, *Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI - XVII веков*, Древнерусское искусство, Москва 1968, 126 sq.
Имајући у виду тежину рада приликом осликавања фреско техником, те у складу са тим потребу за брзим одмеравањем положаја и величине елемената слике, намеће се став да је у првом кораку сликар ипак морао да барата већим модулом, тј. пречником нимба. То свакако не искључује могућност да је сликар у фази детаљнијег осликавања примењивао и дужину носа као елемент другостепеног размеравања облика.

тешко препознати), ни мале с обзиром да сликар рутински и без посебне схеме може извести такву представу, те се на тај начин не могу сагледати чиниоци који важе за конструисану композициону структуру.

Имајући у виду целокупно дело Михаила и Евтихија, наведене услове свакако најпотпуније испуњавају представе Причешћа апостола, нарочито њихов средишњи део са приказом часне трпезе, те су у овом раду оне и анализиране почев од примера у охридској Богородици Перивлепти па до Грачанице.

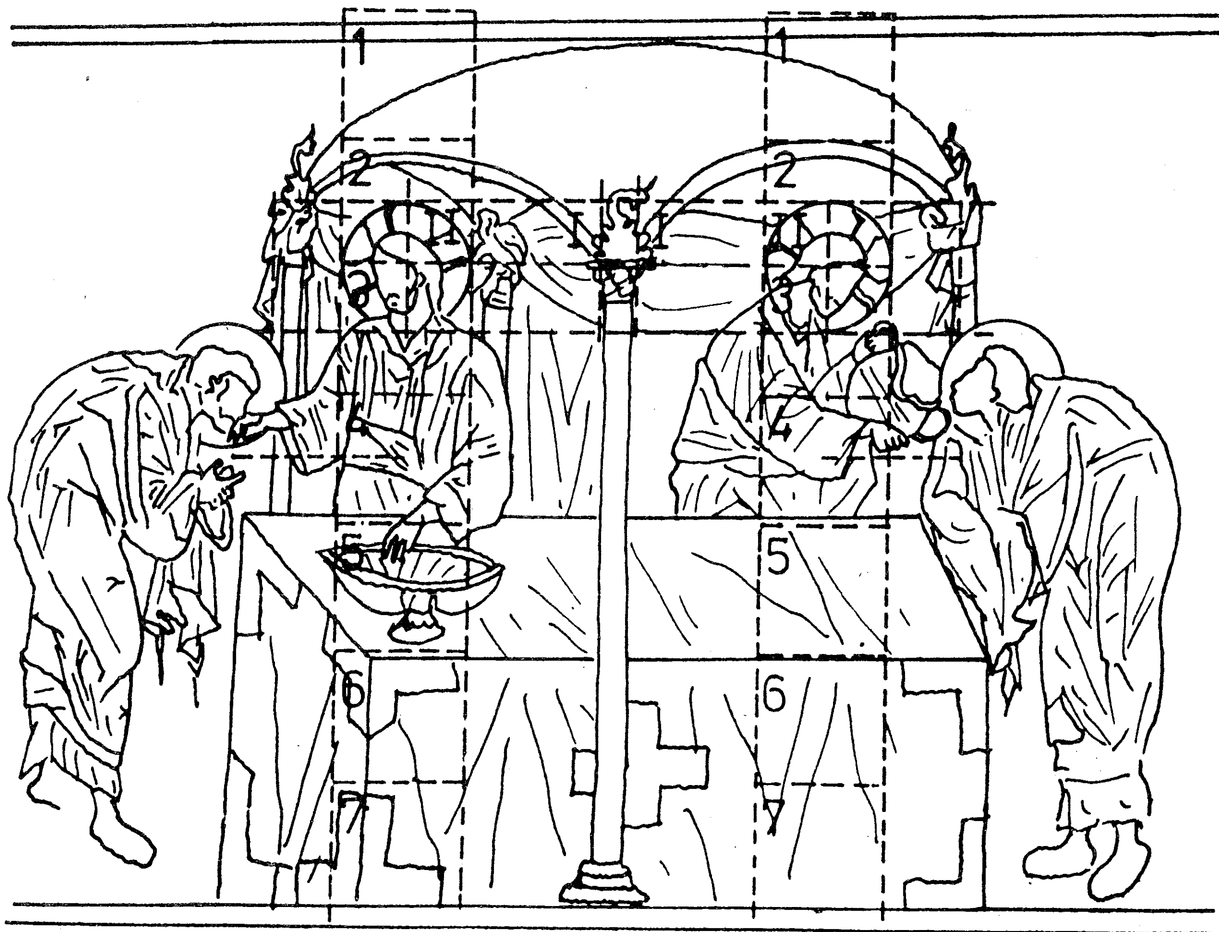
*

Неки од основних облика композиционе структуре представе Причешћа апостола могу се установити ако се на основу величине и положаја нимбова фигура Христа на левој и десној страни представе у охридској Богородици Перивлепти повуче замишљена мрежа. Пре свега, разматрање положаја елемената за једну и другу страну сцене вршено је истоветним бројем претпостављених модула, почев од средњег стуба циборијума (Сл. 1) Тако је за део представе који приказује Причешће апостола вином, као и за онај који приказује Причешће апостола хлебом, величина Христовог нимба утврђена као седмина висине сцене. Сам положај центра нимбова је такође постављен правилним одмеравањем како од горње бордуре са два, тако и од средњег стуба циборијума са по једним и по пречником у оба правца. Положаји крајњих стубова циборијума одређени су од средишњег са по два и по пречника.

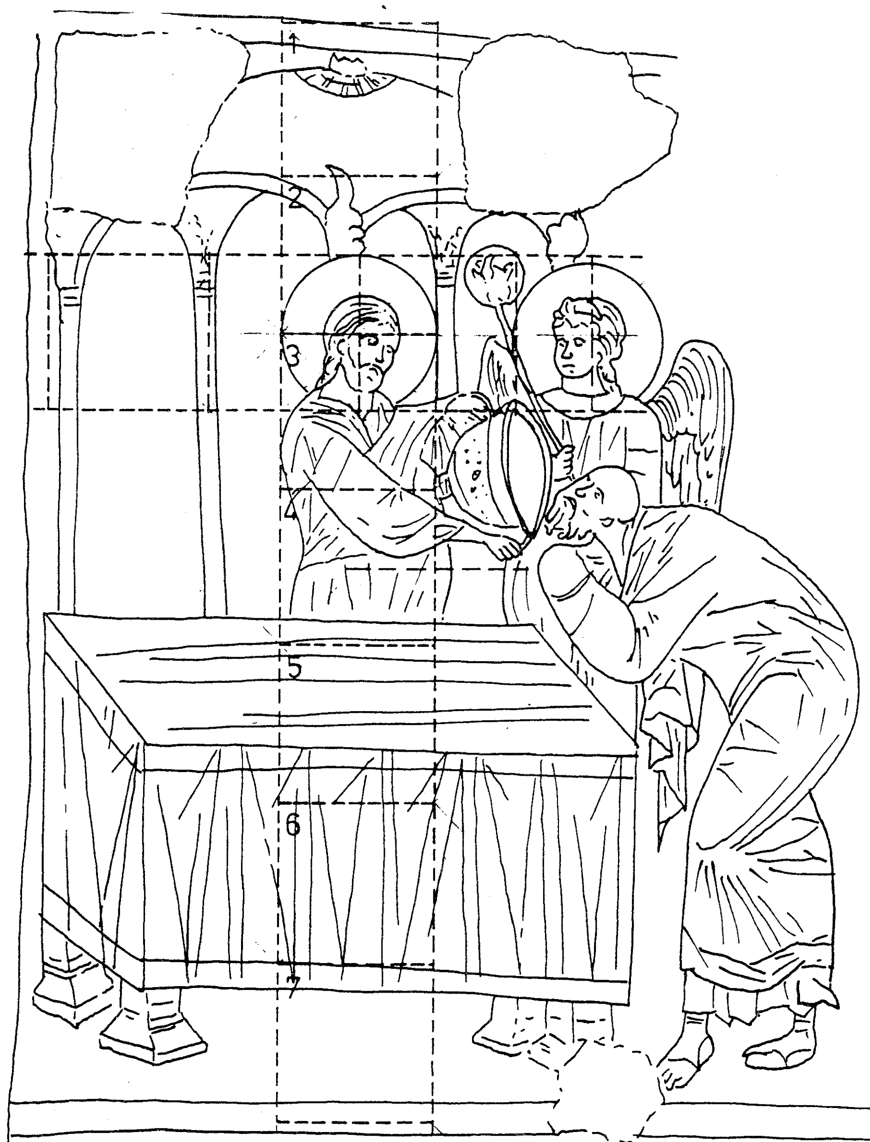
У Перивлепти су сем центара кружница нимбова и други елементи слике правилно распоређени по замишљеном растеру претпостављене модуларне мреже. Тако је положај горње хоризонталне ивице часне трпезе од горње бордуре размерен са четири пречника нимба, док се висина горње плоче часне трпезе уклапа по величини у пети модул. И положаји руку обе Христове фигуре прате замишљени вертикални растер. На тај начин десна рука леве и лева рука десне фигуре по положају заузимају горњу половину четвртог модула, док се у делу представе где Христос причешћује вином висина путира у потпуности уклапа у висину растера између половине трећег и четвртог модула.

Наведена својства композиционе структуре представе Причешћа апостола намећу закључак да је целокупан поступак спровео један мајстор, с обзиром на потпуну симетричност и повезаност делова који се са великим степеном тачности уклапају у замишљени модуларни растер. Иако је П. Миљковић-Пепек покушао да укаже на могућност да су ову представу радила два мајстора, његова примедба о скоро занемарљивим разликама у ликовном изразу левог и десног дела композиције увелико може да подупре баш супротно гледиште.[4] Свакако, при овоме се мора задржати становити опрез, с обзиром да постоји могућност да је основну композициону структуру постављао један, а да су осликавање вршила два мајстора чији су начини рада били блиско усклађени у скоро истоветан ликовни израз.

4 П. Миљковић - Пепек, *op.cit.*, 184.



Сл. 1. Анализа композиционе структуре сцене Причешћа апостола, Богородица Перивлепта, Охрид



Сл. 2. Анализа композиционе структуре сцене Причешћа апостола вином, Богородица Љевишка, Призрен

Значајну промену која је настала у сликарству Михаила и Евтихија у Богородици Љевишкој, прати и раздвајање сцена Причешћа апостола хлебом и вином у две засебне целине. Међутим, оно што је за нашу анализу од особите важности јесте појава становитих разлика у поступку образовања композиционе структуре једне и друге сцене.

У делу представе који приказује Причешће апостола вином, величина пречника Христовог нимба одговара седмини висине сцене, што је истоветно с решењем спроведеним у Богородици Перивлепти (Сл. 2). Поред тога, у овој сцени се понавља и начин одређивања положаја центра Христовог нимба у вертикалном правцу, који је од горње бордуре утврђен са два пречника, затим начин на који су постављени путир и десна рука који се налазе између половине трећег и четвртог модула, те положај горње хоризонталне ивице часне трпезе који се скоро поклапа са почетком петог модула.

И сама архитектура циборијума употпуњава наведене сличности. Као што се може јасно уочити, у представи Причешћа апостола вином у Богородици Љевишкој постојала је тежња сликара да понови облик у Перивлепти наглашавањем средњег стуба, који је у старијем примеру имао улогу разделнице између леве и десне стране сцене. Очигледно да је у овој сцени у призренској катедрали оваква улога средњег стуба била непотребна, али да га је сликар, највероватније рутински, уцртао понављајући већ раније употребљени облик. Када га је поставивши Христову фигуру заклонио, додао је пети стуб који својим положајем тангира нимб са десне стране.

Представа Причешће апостола вином у Богородици Љевишкој нешто је развученија по ширини од оне у охридској Перивлепти. Са леве Христове стране положаји стубова циборијума су са по једним пречником размерени од центра нимба, и настављају се један на други, док је са десне стране последњи стубац у великој мери слободно постављен. Целокупна структура композиције по ширини чини се рутински изведена и донекле одступа од схеме примењене у Перивлепти. Међутим, то не умањује утисак о искусном мајстору који, истина, највероватније, није до тада радио одвојене сцене Причешћа апостола, али који је имао становито предзнање и рутину.

У сцени која приказује Причешће апостола хлебом наилазимо на разлике у поступку уобличавања композиционе структуре, како у поређењу са схемом примењеном у Причешћу апостола вином тако и с оном у Богородици Перивлепти у Охриду. Величина Христовог нимба одређена је приближно као шестина висине сцене (Сл. 3), што одговара решењу примењеном у композицијама у непрекинутом низу са представама из Богородичиног живота у Перивлепти (Сл. 4). И сам положај центра кружнице Христовог нимба је другачији у поређењу с оним у сцени Причешће апостола вином и утврђен је с једним и по пречником од горње бордуре, а разлику у решењу потврђује и положај горње хоризонталне ивице часне трпезе који је одређен са четири и по модула. Лева, испружена рука Христа постављена је на два и по пречника од горње бордуре, чиме и ово решење одступа од схеме оквир-



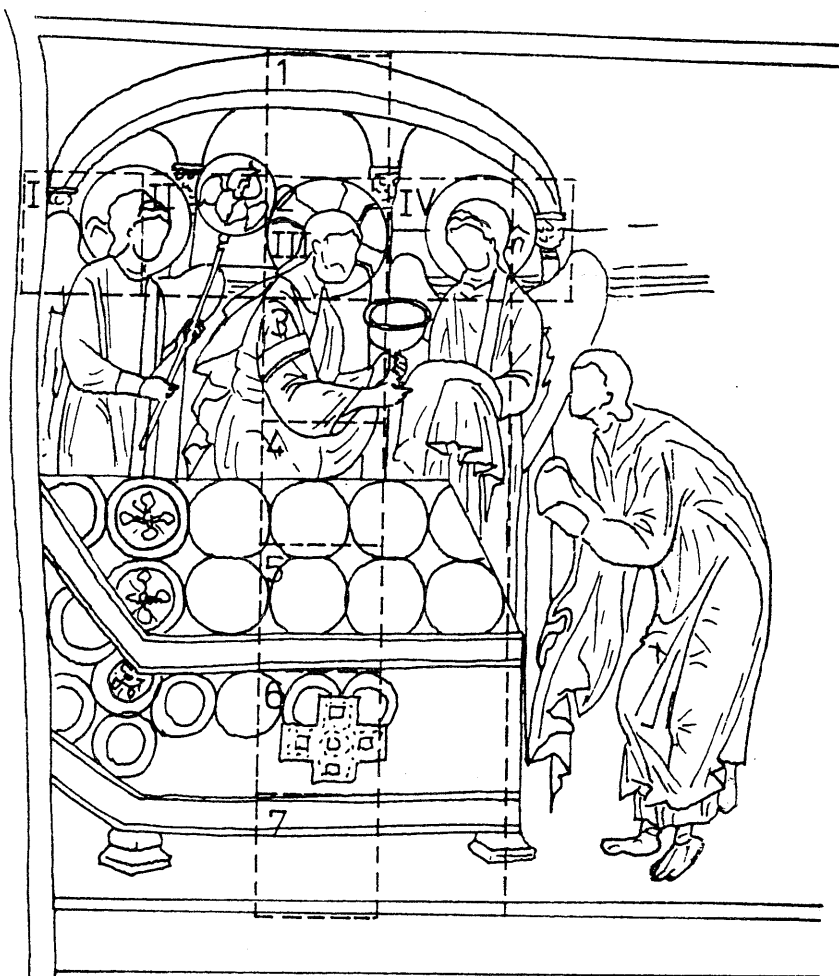
Сл. 3 Анализа композиционе структуре сцене Причешћа апостола хлебом, Богородица Љевишка, Призрен

ног пропорционисања фигуре Христа примењене у сцени у Перивлепти. Овако невешто према раменима и осталом делу трупа постављен положај леве руке указује на могућност да је пропорционисање фигуре изводио млађи, мање вичан мајстор.

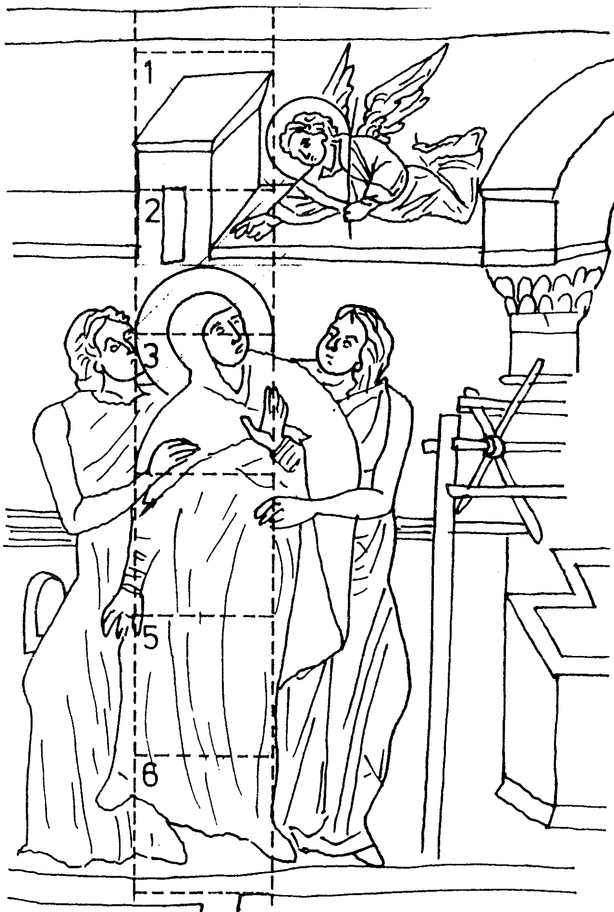
Положај стубова циборијума по ширини сцене, сагледаван према Христовом нимбу, дат је истовремено као у схеми примењеној у Богородици Перивлепти. Тако је стуб са леве стране постављен на размаку од једног пречника од центра кружнице нимба, док је положај последњег стуба са десне стране утврђен помоћу једног и по модула од центра Христовог нимба. Овакво, доста круто, понављање размештаја стубова циборијума по узору на решење из Богородице Перивлепте, посматрано у целини са прилично невештим пропорционисањем фигуре Христа, може указивати на неискуство овог мајстора у представљању сцене Причешћа апостола. Тачан у преношењу научене оквирне схеме, а другачији и несигуран у појединим поступцима самосталног решавања проблема везаних за образовање композиционе структуре, сликар сцене Причешћа апостола хлебом из Богородице Љевишке, открива се као млађи и неискуснији сарадник рутиниранијег и помало лежерног мајстора који је радио јужну представу.

*

Извесних разлика у поступку уобличавања композиционе структуре уочених у сценама са представама Причешћа апостола хлебом и вином у Богородици Љевишкој, има и у сценама у цркви Св. Јоакима и Ане у Студеници. У том смислу треба нагласити да се различитости ових схема пре свега очитују у положају Христовог нимба у једној и у другој сцени.



Сл. 5: Анализа композиционе структуре сцене Причешћа апостола вином, Краљева црква, Студеница

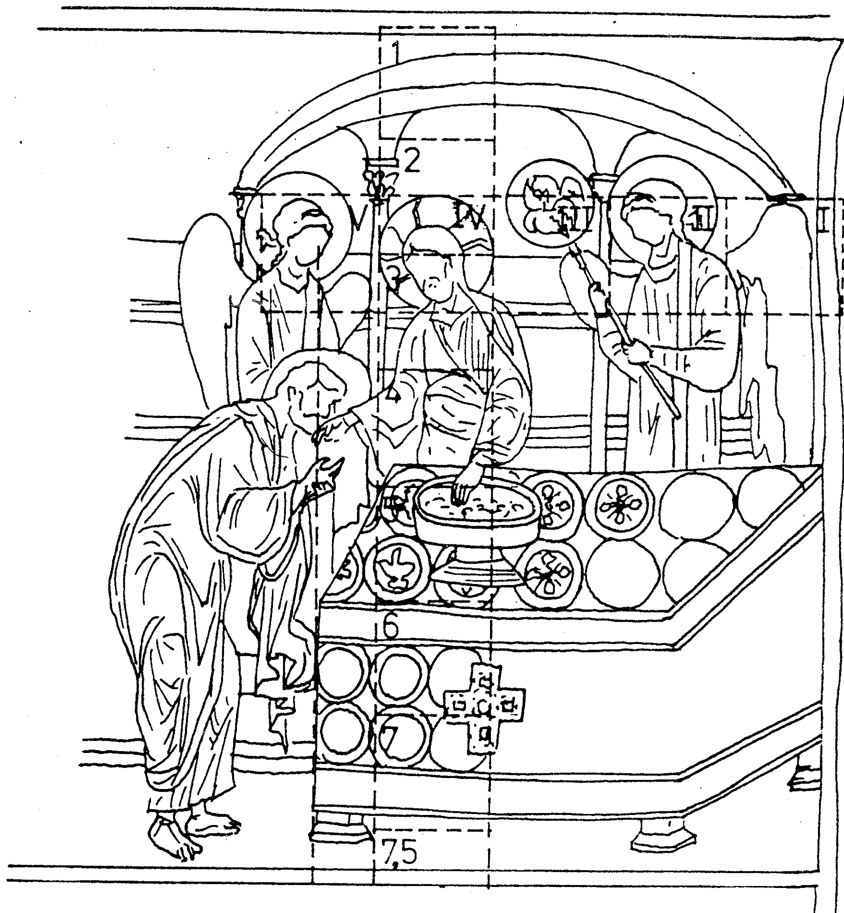


Сл. 4 Анализа композиционе структуре сцене Благовести, Богородица Перивлепта, Охрид

Тако је у представи Причешћа апостола вином (Сл. 5) положај центра кружнице Христовог нимба утврђен са једним и по пречником од горње бордуре, што је истоветно с решењем примењеним у сцени Причешћа апостола хлебом у призренској катедрали, и са два и по пречника од леве ивице. Схема примењена у Богородици Љевишкој прати се и положајем горње хоризонталне ивице часне трпезе која се налази на три и по модула од горње бордуре, као и по ширини сужена архитектура циборијума.

За разлику од наведених својстава композиционе структуре сцене Причешћа апостола вином, у другој представи (Сл. 6) је положај центра Христовог нимба, у вертикалном правцу, утврђен са два пречника од горње бордуре, чиме се понавља схема примењена у представи Причешћа апостола вином у Богородици Љевишкој, а у обе представе истоветан је и положај горње хоризонталне ивице часне трпезе смештене приближно на пети модул. Тиме што је положај центра Христовог нимба у хоризонталном правцу постављен на три и по пречника од десне ивице, проширена је и целокупна архитектура циборијума, што још више појачава везу између ове композиционе структуре и оне спроведене у Причешћу апостола вином у Богородици Љевишкој.

Сразмера између величине пречника Христовог нимба и висине представа нешто је усклађенија у обе композиције, с тим што она у Причешћу апостола вином износи тачно једну седмину док је у другој сцени



Сл. 6. Анализа композиционе структуре сцене Причешћа апостола хлебом, Краљева црква, Студеница

пречника. Међутим, и поред тога лева и десна страна представе нису симетричне. Ова разлика се пре свега огледа у ширини сваког појединачног дела композиције, при чему је део са Причешћем апостола вином ужи за половину пречника од дела који приказује Причешће апостола хлебом.

Иако по неким својствима схеме распореда елемената слике представа Причешћа апостола у Св. Ђорђу у Старом Нагоричину одступа од претходних примера (пре свега је по среди положај фигура у сразмери са висином сцене), ипак се њен леви и десни део могу укључити у разматрање континуитета појава особних елемената композиционе структуре у оквирима сликарске радионице која је деловала при двору краља Милутина.

Леви део сцене где је приказано Причешће апостола хлебом се по распореду појединих елемената по ширини слике непосредно ослања на решења у Краљевој цркви. Сличности између ових схема произлазе пре свега из положаја стубова циборијума на левој страни и њихове сразмерности са нимбом Христове фигуре. Као што је то био случај и са примерима из Милутинове студеничке задужбине и овде један од стубова тангира кружницу нимба док је други одмакнут за величину једног пречника.

На основу ових својстава веома је тешко утврдити да ли је лева страна сцене Причешћа апостола у Св. Ђорђу у Старом Нагоричину ближа северној или јужној представи са истим садржајем у Краљевој цркви у Студеници. Међутим, и поред тога се на основу положаја вертикалне странице часне трпезе, која је од Христовог нимба постављена на размаку од половине пречника, овај део сцене у старонагоричинској цркви може повезати са решењем примењеним у представи Причешћа апостола хлебом у Краљевој цркви.

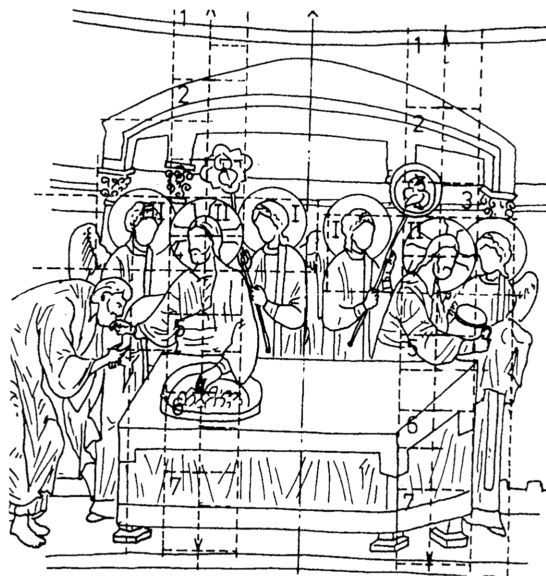
Композициона структура десног дела сцене где је приказано Причешће апостола вином, оквирно је на основу ширине представе од два и по модула везана за схему примењену у охридској Богородици Перивлепти. При овоме се мора имати на уму да се на јужној страни замишљена схема сцене завршава са полови-

повећана на седмину и по. Поред тога, приметно је да је оквирно пропорционисање фигура Христа, то јест положај руку према осталим деловима тела постављен природно у оба случаја, те је ишчезла невештина која се у том смислу показала у сцени Причешћа апостола хлебом у Богородици Љевишкој. Свакако, неопходно је напоменути да везе које се могу уочити између композиционих структура сцена Причешћа апостола вином у Краљевој цркви и Причешћа апостола хлебом у Богородици Љевишкој, и насупрот томе између сцена Причешћа апостола хлебом у Краљевој цркви и Причешћа апостола вином у призренској катедрали, налазе ослонца и у истраживањима ликовних својстава ових представа,[5] чиме се у одређеној мери потврђује и исправност методе примењене у анализама.

*

Даље усклађивање композиционих структура сцена Причешћа апостола хлебом и вином, које је све очигледније у примерима у Краљевој цркви у Студеници, досегло је потпунији облик у Св. Ђорђу у Старом Нагоричину (Сл. 7). Самим тим што су представе поново спојене, као што је то био случај у охридској Перивлепти, може се претпоставити да је мајсторима било нужно да ускладе схеме распореда елемената у слици.

Тако је и за једну и за другу страну величина Христовог нимба утврђена као седмина висине сцене, а положаји самих центара кружница и хоризонталних ивица часне трпезе су по вертикали размерени истим бројем



Сл. 7. Анализа композиционе структуре сцене Причешћа апостола, Св. Ђорђе, Старо Нагоричино

5 Г. Бабић, *op.cit.*, 204.

ном пречника Христовог нимба, што је својство и схеме примењене у представи Причешћа апостола вином у Краљевој цркви. Сем тога у обе представе је и положај вертикалне странице часне трпезе одређен по последњем целом пречнику. Без обзира на то што је у сцени у Св. Ђорђу положај Христовог нимба померен по замишљеној мрежи за један модул удесно у поређењу с решењем у Краљевој цркви, јасно је уочљиво, пре свега по положају стубова циборијума, да је у овом делу представе из старонагоричинске цркве пренесена десна половина схеме из сцене Причешћа апостола вином у Милутиновој студеничкој задужбини.

*

Може се слободно рећи да се разлике у композиционој структури између сцена Причешћа апостола хлебом и вином губе у примерима у Св. Никити код Скопља и у Грачаници.

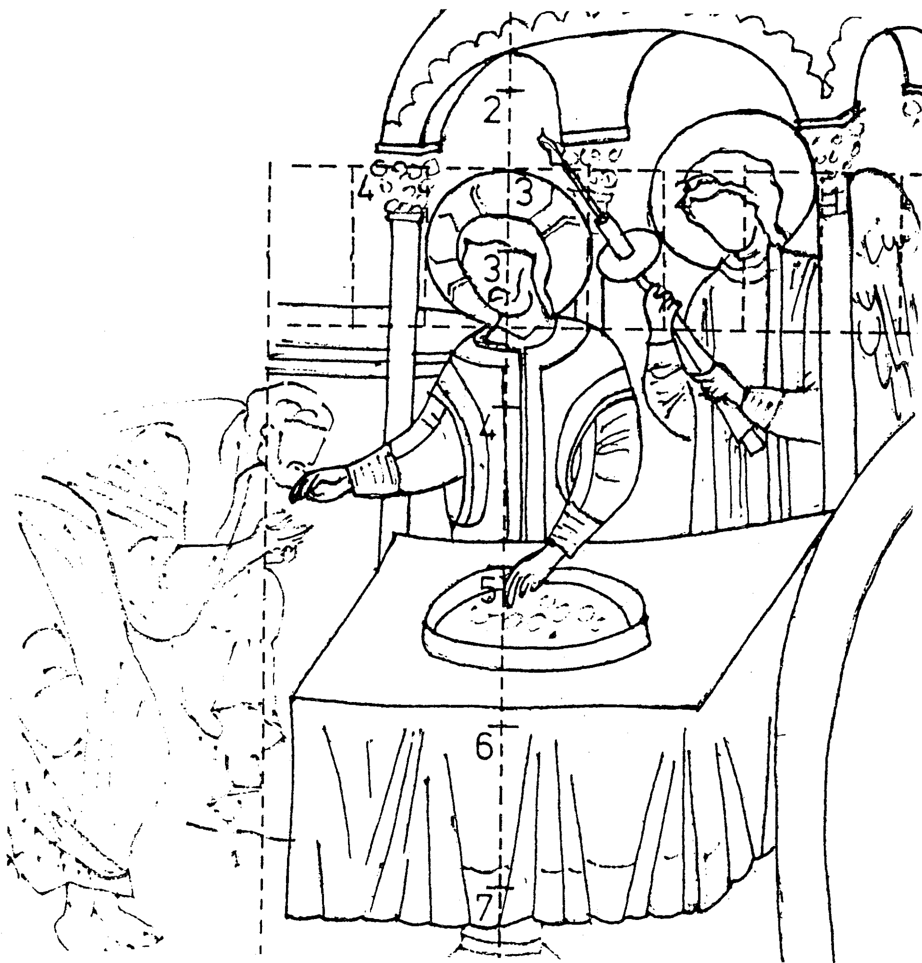
Схема која је примењена у Св. Никити је по неким својствима најближа решењу у Богородици Перивлепти у Охриду (Сл. 8). Ова веза се нарочито истиче у начину на који су елементи композиционе структуре постављени по висини сцене. Сем што је на уобичајени начин, као седмина висине представе, утврђен пречник Христовог нимба, положај његовог центра је од горње бордуре одређен са два пречника. Горња хоризонтална ивица часне трпезе постављена је на почетак петог модула, а целокупна висина њене горње плоче одговара величини једног пречника. Осим ових наведених својстава, композиционе структуре сцене Причешћа апостола у Св. Никити која су истоветна с онима у Богородици Перивлепти, у представи Причешћа апостола хлебом треба обратити пажњу и на поновљени однос између положаја Христовог нимба и стуба циборијума са десне стране који га тангира, а који је на исти начин био приказан и у охридској цркви. Поред овога, свакако није од мале важности ни тежња сликара да оствари нешто шири простор који образује циборијум.

Наведене одлике схеме распореда елемената композиционе структуре представе Причешћа апостола у Св. Никити намећу утисак да је по среди прилично крута примена решења преузетог из Богородице Перивлепте, које није далеко ни од својстава схеме по којој је компоновано Причешће апостола вином у Богородици Љевишкој, те се тиме, нарочито по снажније проширеној архитектури циборијума, приближава и одликама представа Причешћа апостола хлебом у Краљевој цркви у Студеници и Св. Ђорђу у Старом Нагоричину. Међутим, утисак који се намеће услед крутог придржавања задатих оквира схеме и одређеног степена архаичности структуре, између осталог и у употребљеном облику циборијума који је напуштен у примерима у Краљевој цркви у Св. Ђорђу у Старом Нагоричину, остаје жив и трајан и за сада тешко објашњив.

*

Иако нема непобитних доказа о учешћу мајстора Михаила и Евтихија у осликавању грачаничке цркве, неопходно је и примере сцена Причешћа апостола у овој Милутиновој задужбини узети у разматрање да би се створила целовита слика о начинима компоновања ових представа током деловања велике сликарске радионице коју су образовали ови велики средњевековни уметници.

За разлику од својстава које испољава композициона структура сцене Причешћа апостола у Св. Никити, у Грачаници је схема битно другачија (цр. 9). Смањење оквирне висине фигура у сразмери према висини сцене, те снажније померање положаја центра кружнице Христовог нимба на два и по пречника од горње бордуре, очигледно су последице утицаја решења примењеног у Св. Ђорђу у Старом Нагоричину. Поред тога, ширина циборијума од два и по пречника снажније повезује грачанички пример са сценом Причешћа апостола вином у нагоричинској цркви, а тиме и са осталим представама чије су ширине насликаног циборијума смањене. Ову блискост потврђује и положај горње хоризонталне ивице часне трпезе, која је постављена на половину модула. Међутим, као што је то био случај са обликом циборијума у сценама у Св. Никити тако и у грачаничким примерима наилазимо на представу битно другачију од оних у Краљевој цркви и Нагоричину, а која неумитно приказаној целини намеће одређена (условно говорећи бар када је по среди дело мајстора из дворске радионице Милутиновог доба) архаична својства.

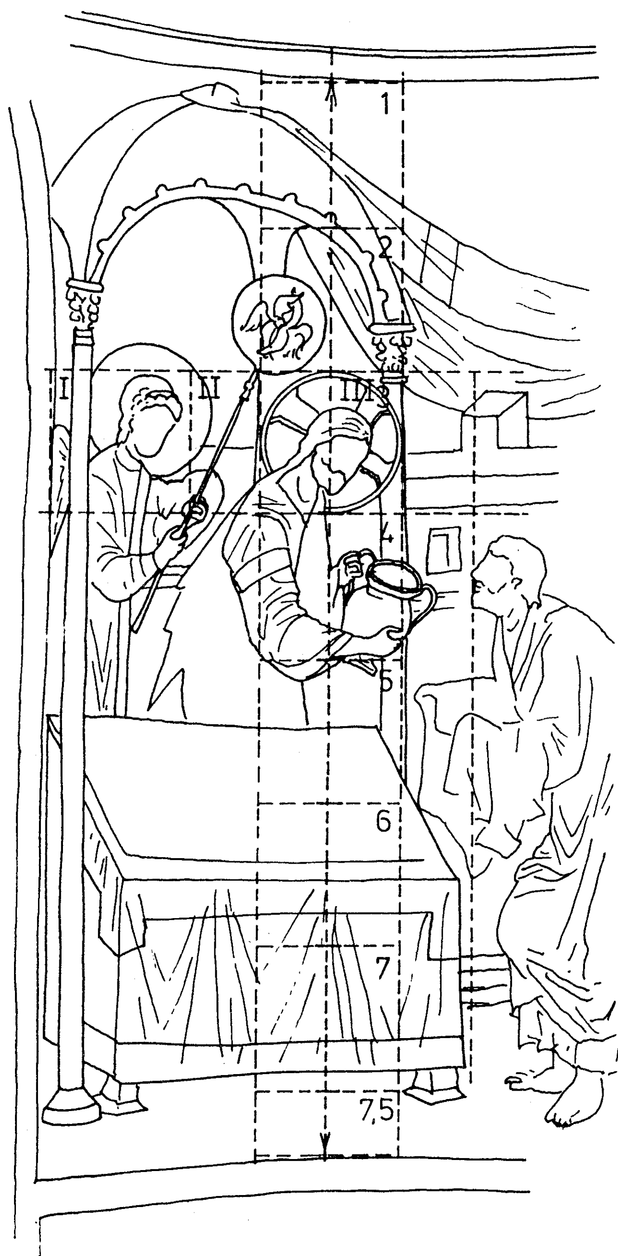


Сл. 8. Анализа композиционе структуре сцене Причешћа апостола хлебом, Св. Никита, Бањани код Скопља

*

Својства композиционих структура сцена Причешћа апостола насталих у оквирима деловања сли-

карске радионице Михаила Астрапе и Евтихија, омогућавају нам да оквирно раздвојимо две групе схема којима су размерени и распоређени насликани облици у овим представама. При томе је уочљиво да поред низа разлика ове композиционе структуре садрже и елементе који их међусобно повезују, што највероватније потиче од решења примењеног у представи Причешћа апостола у охридској Богородици Перивлепти као заједничког предлошка свим каснијим схемама за овај тип композиција примењиваним у сликарству Милутинових задужбина.



Сл. 9. Анализа композиционе структуре сцене Причешћа апостола вином, Грачаница

Стална појава одређених решења у овим групама представа пружа могућност да се и дубље зађе у проблем њиховог разврставања по томе који их је од двојице главних Милутинових дворских сликара радио, или их је изводио неко трећи, под чијим је утицајем од ове двојице био. При томе се, свакако, мора задржати висок степен опреза с обзиром на неизбежну хипотетичност оваквих разматрања.

Полазећи пре свега од закључака изведених на основу истраживања ликовних својстава сликарства Михаила и Евтихија, те њиховог упоређивања са уоченим одликама анализираних композиционих структура, може се уобличити целовитија слика о развоју и појединачном делу ових мајстора.

Ако се прихвати општеважеће мишљење да су у охридској Богородици Перивлепти радила двојица главних и потписаних сликара - Михаило Астрапа и Евтихије,[6] те на основу тога истраживања П. Миљковић-Пепека вршена у циљу појединачног разграничења њиховог опуса,[7] прихвате као у великој мери уверљива, може се издвојити неколико битних чинилаца.

Посматрањем композиционих структура представа које П. Миљковић-Пепек приписује Михаилу и Евтихију као главним сликарима у охридској Перивлепти, уочава се становита разлика у њиховом поступку при раду. Приличну неуверљивост изражену приликом раздвајања појединачних ликовних израза ових мајстора у сцени Причешћа апостола,[8] повећавају и својства примењене схеме, коју је очигледно уобличио један сликар. У том смислу пример сцене у цркви Св. Ђорђа у Старом Нагоричину, у којој прикази Причешћа хлебом и вином нису раздвојени, указују на све нијансе у одступањима приликом постављања елемената слике које настају када на једној представи раде два мајстора, што није уочљиво на примеру у охридској Перивлепти. Без обзира на то како би се ово питање могло разрешити, и сама чињеница да се ликовна својства исказана у овој представи поглавито приписују Михаилу (за оне делове за које сматра да их је радио Евтихије, Миљковић подвлачи да су под снажним утицајем израза старијег мајстора),[9] упућује на помисао да је он спровео и поступак постављања композиционе структуре. Ово се мишљење може тим више бранити, с обзиром да су сцене за које се са већом сигурношћу сматра да их је поглавито радио Евтихије (евентуално са неким сарадником)[10] засноване на нешто другачијој схеми, пре свега у примени поступка утврђивања величине пречника нимба главне фигуре у представи.[11] Свакако, треба нагласити да постоји могућност да је основну композициону структуру извео један мајстор, а да се осликавању представе прикључио

6 Овај став заступа већи број истраживача, од којих ћемо навести само значајније, cf: A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la Peinture Macèdonienne*, Athènes 1955, 38; В. Ђурић, op.cit, 18; Б.Бошковић, ***О неким нашим градитељима и сликарима из првих деценија XIV века***, Старинар IX - X, Београд 1959, 127; П. Миљковић - Пепек, *op.cit.*, 17 sq.
Потребно је напоменути да по овом питању постоји и супротно мишљење по коме су Михаило и Астрапа, потписани у охридској Перивлепти, две раздвојене личности, cf: С. Радојчић, ***Мајстори старог српског сликарства***, Београд 1955, 19 sq.

7 О појединачним одликама сликарства Михаила и Евтихија у охридској Богородици Перивлепти, cf: П. Миљковић - Пепек, *op. cit.*, 183 sq..

8 *Ibidem*, 184; аутор посебно наглашава да су у сликарским изразима које он у овој сцени приписује што Михаилу што Евтихију "дистинкције минималне".

9 *Ibidem*, 185; поред тога, схема коју даје аутор, а на којој је приказано његово виђење расподеле посла између Михаила и Евтихија приликом осликавања ове сцене, чини се прилично несигурна. Неуверљиво делује предлог по коме би Михаило почињао јужну страну сцене да би је, пошто је насликао три фигуре, препустио Евтихију, и обрнуто.

10 *Ibidem* 187, 188; аутор сматра да је Евтихије у охридској Перивлепти поглавито радио на осликавању доњег дела представе Успења Богородице и на циклусу са сценама из живота Богородице, највероватније са неким помоћником.

11 Као што је у анализи већ истакнуто, у сценама у охридској Перивлепти за које П. Миљковић - Пепек сматра да их је радио Евтихије, наилазимо на композициону структуру у којој се величина нимба главних фигура у сценама одређује као шестина висине представе, а не као седмина као што је у представи Причешћа апостола.

и други. Међутим, без обзира на ову могућност, мала је вероватноћа да би сликар који је важио за главног препустио помоћнику постављање композиционе схеме од које напослетку ипак зависе основна својства целокупног дела, тако да се ни при овој варијанти у поступку компоновања сцене не може избећи препознавање начина рада мајстора Михаила.

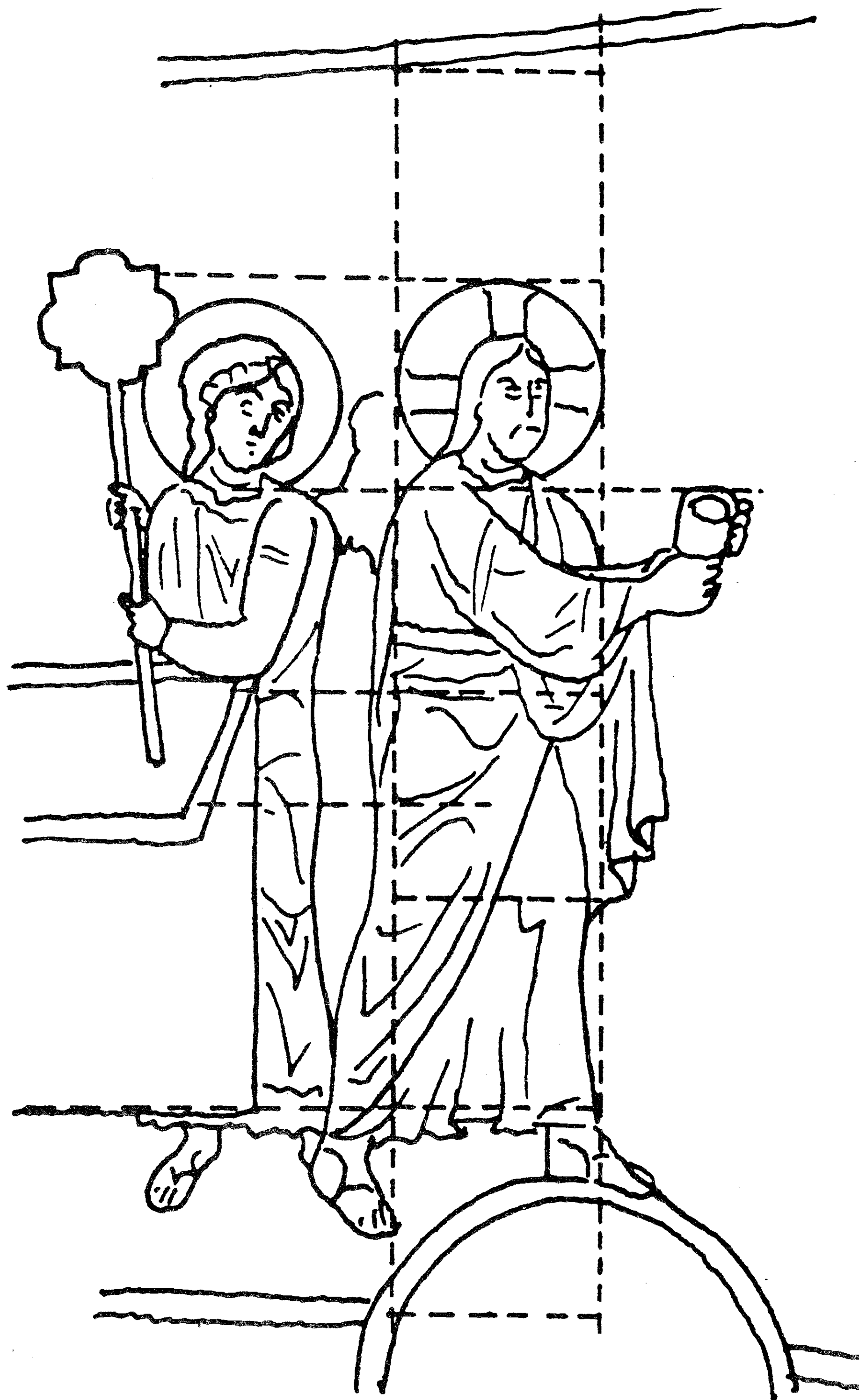
Раздвајање поступака постављања композиционих схема у појединим представама сликарства охридске Перивлепте на оно које је својствено Михаилу и оно које је примењивао Евтихије постаје још значајније када се има у виду да се, као што смо видели у анализама, одређена решења преносе у композиционе структуре каснијих представа које су настале у задужбинама краља Милутина.

Уочена својства сцена из Богородице Љевишке посматрана у оквирима прихваћених ставова везаних за расподелу сликарског дела у охридској Перивлепти на појединачне мајсторе, логично воде ка ставу да је композициона структура представе Причешћа апостола вином постављена по поступку својственом Михаилу Астрапи. Друга сцена која приказује Причешће апостола хлебом, превасходно по начину утврђивања величине пречника Христовог нимба, може стајати уз групу дела у охридској цркви чије се композиционе структуре, по начину на који су уобличене, везују за поступак који је по свему судећи примењивао мајстор Евтихије. На могућност овакве расподеле сцена Причешћа апостола вином и хлебом појединачно по мајсторима, свакако указују и детаљи који су већ анализирани, и то пре свега они који су везани за употребу облика циборијума у јужној и невештог оквирног пропорционисања Христове фигуре у северној сцени, као показатеља више или мање рутинираног односа према поступку компоновања ових представа.

Свакако да су ови чиниоци од великог значаја у покушају утврђивања појединачног дела двојице сликара у сценама Причешћа апостола у Богородици Љевишкој, поготову када се има у виду да је Михаило већ имао становитог искуства са компоновањем ове теме стеченог у току рада у охридској Перивлепти, што се за Евтихија не може поуздано тврдити (бар када се говори о уобличавању композиционе структуре сцене са овом темом), а што се недвосмислено осећа у представама у призренској катедрали.

Непосредно преношење појединих особености композиционих структура сцена Причешћа апостола хлебом и вином у Богородици Љевишкој у представе са истом темом настале у Краљевој цркви у Студеници, свакако може послужити као могућност за даље разматрање питања везаног за препознавање ових сцена као појединачних дела Михаила и Евтихија. Тиме што сличности које се јављају између композиционих структура сцена Причешћа апостола хлебом у призренској цркви и Причешћа апостола вином у Краљевој цркви у Студеници, и насупрот томе између две друге сцене, налазе ослонац и у анализама вршеним у оквирима ликовних својстава ових дела,[12] ствара се могућност да се са нешто већом сигурношћу ове представе посматрају као остварења истих мајстора. На тај начин и наш покушај хипотетичног утврђивања појединачног дела Михаила и Евтихија у низу ових сцена у задужбинама краља Милутина добија нешто реалније оквире.

С обзиром на то да су анализе већ указале на битне везе које постоје између сцена у Богородици Љевишкој и Краљевој цркви, преостаје нам само да следимо нит која се на основу утврђених претпоставки о својствима композиционих структура ликовног дела Михаила и Евтихија у охридској Перивлепти, намеће као логичан след развоја примењеног поступка. На основу ових



Сл. 10. Анализа композиционе структуре дела сцене Причешћа апостола вином, Св. Софија, Кијев

Ова разлика је највероватније настала као последица другачијег посматрања односа између величине саме фигуре (чије су оквирне пропорције одређене преко величине пречника нимба) и висине сцене. Сам принцип смањења разлике између величине нимба и висине сцене, као последица тежње да се изразито нагласи величина фигуре, може се сматрати, пре свега, својством композиционих структура насталих у XI и почетком XII века, на шта указују и поједини примери, нарочито у представама Причешћа апостола (Сл. 10, 11, 12).

12 Г. Бабић, *op.cit.*, 204.

показатеља композициона структура сцене Причешћа апостола вином у Краљевој цркви у Студеници може се посматрати као последица начина компоновања који је веома близак оном за који претпостављамо да је примењивао мајстор Евтихије, док својства схеме у представи Причешћа апостола хлебом указују на решења која је уобичајено примењивао Михаило.

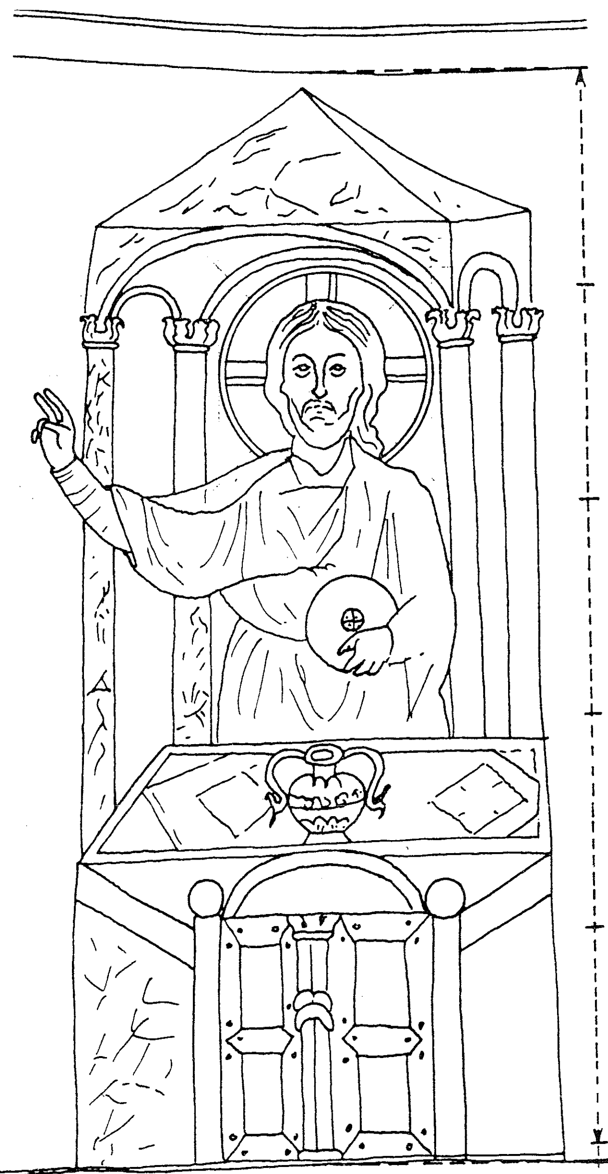
На основу веза које су у анализама композиционих структура успостављене са сценама Причешћа апостола у Краљевој цркви у Студеници, могуће је и пример у цркви Св. Ђорђа у Старом Нагоричину упоређивати са поступцима компоновања својственим било Михаилу било Евтихију. Без обзира на нешто другачији размештај елемената по висини сцене, поступак размеравања њихових положаја по ширини пружа довољно чињеница на основу којих се у оквирима нашег хипотетичног разматрања композициона структура леве стране представе са приказом Причешћа апостола хлебом може сврстати у ред решења која је примењивао мајстор Михаило. С друге стране, у композиционој структури дела представе са приказом Причешћа апостола вином препознајемо велики утицај поступка за које предпостављамо да је примењивао мајстор Евтихије. Свакако, потребно је имати на уму да се услед наглашене сличности леве и десне стране представе Причешћа апостола у цркви Св. Ђорђа у Старом Нагоричину, овај став мора прихватити уз нешто појачану опрезност него што је то био случај приликом разматрања претходних примера.

Композиционе структуре сцена Причешћа апостола хлебом и вином у Св. Никити у Бањанима код Скопља по својим особеностима у великој мери изражавају крути приступ у начину размештања елемената слике. Ово решење које се исувише заснива на формалном угледању на поступак примењен у охридској Перивлепти не може се поуздано сврстати у низ који смо до сада пратили, а који указује на одређена логична развојна кретања самог начина обликовања композиционе структуре представа Причешћа апостола насталих у оквирима ове велике сликарске радионице. Из тих разлога је у овом примеру отежано прецизније издвајање утицаја поступака компоновања примењених у Милутиновим задужбинама пре Св. Никите било да су оне својствене Михаилу било Евтихију. Тешко је отети се утиску који нас учвршћује у ставу да овако круто постављена схема не може припадати ни једном од двојице тада већ рутинираних главних мајстора. Она је добро научена и прецизно размерена, али без уобичајене живости којом се одликују сви раније анализирани примери.

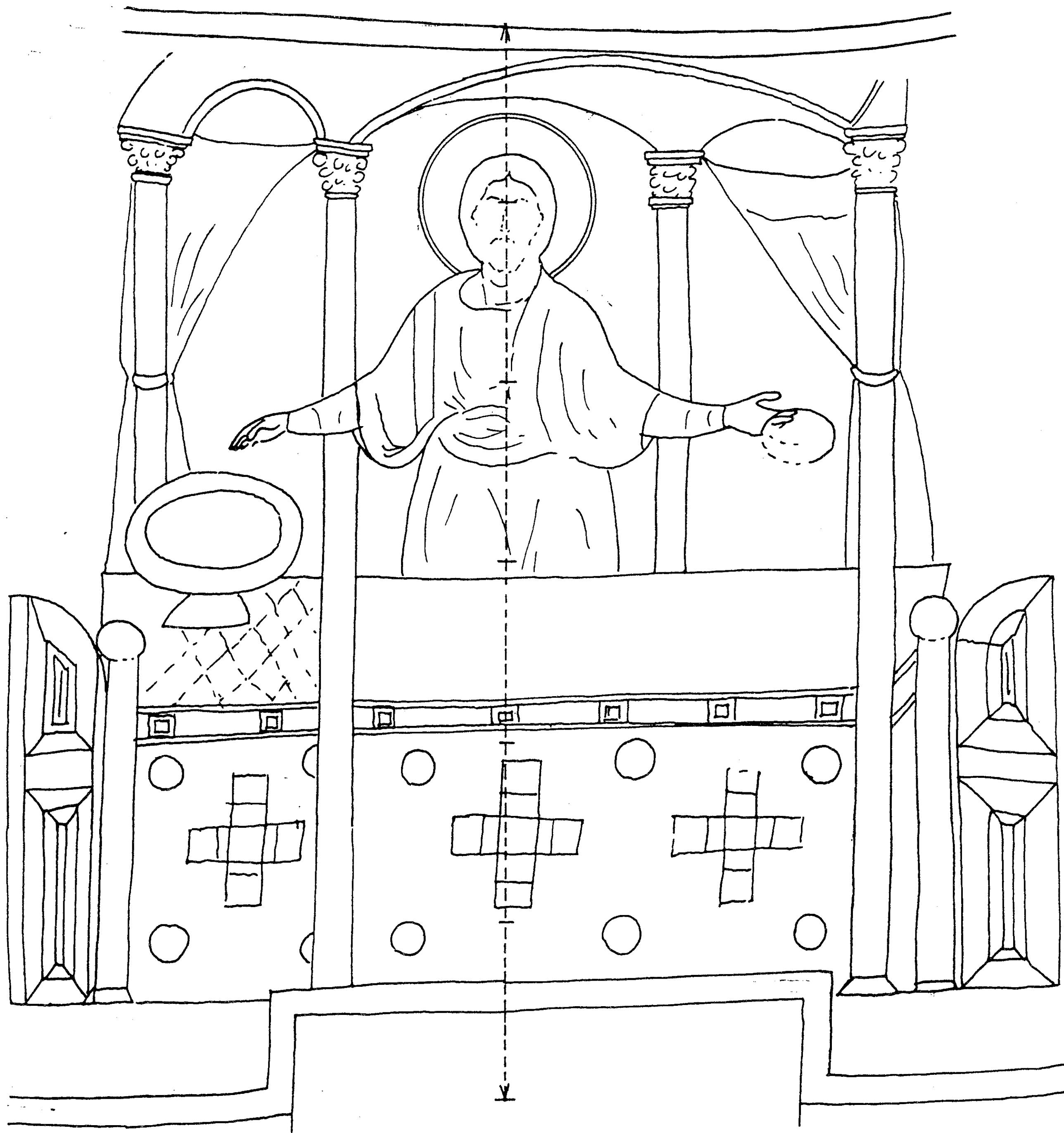
Као што је већ напоменуто, решење примењено током постављања композиционе структуре представа Причешћа апостола у Грачаници по начину на који су размештени елементи слике, како по висини тако и по ширини сцене, непосредно се ослања на схему примењену у примеру у Св. Ђорђу у Старом Нагоричину. Међутим, својства ове композиционе структуре не представљају довољан показатељ на основу кога би се могла ближе утврдити превага утицаја једног од два поступка за које предпостављамо да су били својствени Михаилу и Евтихију. Истина, положај појединих елемената може грубо указати на нешто снажније присуство елемената својствених решењима мајстора Евтихија, с тим што ово питање свакако остаје отворено.

Анализе композиционих структура представа Причешћа апостола, почев од охридске Богородице Перивлепте па до Грачанице насталих у оквирима сликарске радионице која је деловала при двору краља Милутина, грубо посматрано указују, као што се већ могло уочити, на постојање два низа решења чији се примери могу, мање или више, логично надовезивати један на други. То свакако не значи да су ова два низа у свим примерима у потпуности јасно раздвојена, већ, напротив, њих чешће везују заједничка својства, док се разлике скоро увек ипак своде на детаље, мада значајне.

Први низ чине примери чије су композиционе структуре у неким значајним елементима биле мало или никако подложне променама. Почев од представе Причешћа апостола у охридској Перивлепти овај низ се преко сцена Причешћа апостола вином у Богородици Љевишкој и Причешћа апостола хлебом у Краљевој цркви у Студеници завршава левим делом сцене Причешћа апостола у Св. Ђорђу у Старом Нагоричину, а највероватније се може приписати мајстору Михаилу или његовом снажном утицају.



Сл. 11. Анализа композиционе структуре дела сцене Причешћа апостола, Св. Софија, Охрид



Сл. 12. Анализа композиционе структуре дела сцене Причешћа апостола, Богородичина црква, Студеница

Решења обухваћена другим низом била су скоро константно подложна променама. Почев од сцене Причешћа апостола хлебом у Богородици Љевишкој, преко Причешћа апостола вином у Краљевој цркви у Студеници, па до десне стране Причешћа апостола у Св. Ђорђу у Старом Нагоричину, примењене композиционе структуре су се све снажније усаглашавале са решењима примењиваним у примерима које обухвата први низ, задржавајући при том своја особена својства исказана у многим детаљима не малог значаја. По свему судећи, овај низ примера можемо приписати млађем мајстору Евтихију, који је очигледно неискуснији у техничком смислу (бар у прво време) пролазио кроз дужи период истраживања и трагања.

Слободно се може рећи да ова хипотетична расправа више отвара питања него што их тренутно разрешава. У том смислу свакако ваља чинити даље напоре у правцу обједињавања свих чинилаца од којих су саздана дела настала у радионици Михаила и Евтихија, да би се дошло до целовитијег сазнања о њиховом личном и заједничком раду и развојном путу.

Certains procédés dans la composition des scènes de la Communion des apôtres dues à l'atelier de Michel et Eutychios

Vladimir Mako

Il est bien connu que les différences apparaissant au niveau de l'expression picturale entre la décoration peinte ornant la Vierge Péribleptos et les oeuvres réalisées dans l'église de la Vierge Ljeviška et ultérieurement dans d'autres monument restaurés ou fondés par le roi Milutin, introduisent une relative incertitude lors de toute tentative visant à distinguer les oeuvres des principaux artistes de cet atelier de peintres - Michel et Eutychios. Toutefois, ayant en vue que l'acte de composition, en tant que suite d'opérations artisanales apprises et adoptées une fois pour toute, était, par son essence même, peu enclin voire totalement hermétique à toute modification importante. Cette phase initiale de toute oeuvre picturale peut apparaître comme un miroir reflétant l'expression personnelle d'un artiste. A ce titre, elle peut-être considérée comme un des principaux éléments lors de toute observation, dans sa continuité, de l'oeuvre de ces deux artistes.

Certains travaux parus jusqu'à présent soulignent, de façon irréfutable, que le procédé d'établissement des schémas de composition dans l'art médiéval de l'Orient chrétien reposait vraisemblablement sur l'utilisation du rayon du nimbe de la figure principale de la scène en tant que module de base pour dimensionner et déterminer approximativement les proportions des divers éléments de l'image. En ce sens l'établissement de la taille du diamètre du nimbe par rapport à la hauteur de la scène, façon de proportionner approximativement les figures et de dimensionner les divers éléments de l'image, peut également apparaître comme un élément contribuant à distinguer les oeuvres de certains peintres au cours de leur longue activité.

Une des conditions requises pour pouvoir procéder à une telle analyse est l'existence d'une série de compositions illustrant un même thème et permettant ainsi de suivre les principaux traits propres à divers modes de composition personnelles. Pour cette raison, ce travail attache une attention particulière à la structure compositionnelle des images illustrant la Communion des apôtres, depuis celle de la Vierge Péribleptos à Ochrid jusqu'aux monuments qui marquent la fin de la vaste et riche série de fondations du roi Milutin.

Par les traits caractéristiques de leur structure compositionnelle les scènes de la Communion des apôtres dues à l'atelier de Michel et Eutychios permettent de distinguer, de façon générale, deux groupes de schémas appliqués pour dimensionner et répartir les éléments composant ces images.

La constance de certaines solutions apparaissant dans ces deux groupes de représentations permet de pénétrer plus avant le problème de l'attribution de ces images à l'un des deux principaux peintres de la cour de Milutin, ou bien, dans le cas où il s'agit d'une oeuvre d'un autre artiste, de déterminer lequel de ces deux peintres a le plus influé sur ce dernier. Ce faisant il convient de faire preuve d'une grande réserve compte tenu de l'inévitable caractère hypothétique d'une telle observation.

Le premier groupe de schémas est constitué par des images dont la structure compositionnelle, au niveau de ses éléments principaux, est peu, voire nullement, encline au moindre changement. Débutant avec la Communion des apôtres dans l'église de la Vierge Péribleptos à Ochrid, pour se poursuivre avec la Communion du vin dans l'église de Vierge Ljeviška et la Communion du pain dans l'église du Roi à Studenica, ce groupe se termine avec la partie gauche de la Communion des apôtres dans l'église Saint-Georges à Staro Nagoričino. Toutes ces oeuvres peuvent être, de façon très probable, attribuées à Michel ou à un artiste travaillant sous sa forte influence.

A l'opposé, les solutions apparaissant dans le second groupe s'avèrent enclines à des changements pratiquement constants. A partir de la Communion du pain dans l'église de la Vierge Ljeviška, en passant par la Communion du vin dans l'église du Roi à Studenica, jusqu'à la partie droite de la Communion des apôtres à Staro Nagoričino, les structures compositionnelles appliquées dans les images du premier groupe de schémas, tout en conservant leurs traits caractéristiques se traduisant par une multitudes de détails d'importance non négligeable. De toute évidence, ce second groupe peut être atribué au jeune artiste Eutychios qui, manquant apparemment d'expérience sur le plan technique (du moins dans les premiers temps), est passé par une longue période de recherche.

En conclusion, cette discussion hypothétique soulève plus de questions qu'elle n'en résout. En ce sens, il convient donc de poursuivre les efforts en vue de rassembler tous les éléments entrant dans la composition des oeuvres dues à l'atelier de Michel et Etychios, afin de pouvoir en arriver à une connaissance plus complète de leur activité commun en établissant leur traits personnels et les voies suivies par leur évolution.

Еклисијално-есхатолошки симболизам у евхаристијској тематици византијског уметничког круга

Небески Јерусалим у Причешћу апостола из цркве Богородице Одигитрије и врата Небеског града у Причешћу из св. Димитрија у Пећкој патријаршији[*]

Милан Радујко

УДК 75.052.046.3.033.2(497.11)"13"

This article is devoted to the composition of the Communion of the Apostles in the church of the Mother of God Hodegetria at the Patriarchate of Peć (prior to 1337), or more precisely, to the symbolism of a domed church with six-winged cherubim on the facade, depicted instead of a ciborium, in the centre of the scene. Unique in the iconography of this composition, the theme is interpreted as a representation of Heavenly Jerusalem. The ideological basis for the appearance of Heavenly Jerusalem in the form of a church in the Communion of the Apostles is found in the eschatological and ecclesiastic dimension of the Eucharist. Among scenes of similar content, the author cites a like-named composition in the somewhat later church dedicated to St. Demetrius at the Patriarchate of Peć (c. 1345), in wich the Gates to the City of Heaven are depicted in the same place.

У другом регистру олтарске апсиде Богородичине цркве у Пећкој патријаршији насликана је, нешто пре 1337. године, иконографским решењем средишњег дела јединствена, сасвим необична сцена Причешћа апостола (сл. 1). У центру композиције, устројене по устаљеној симетричкој схеми, у позадини затворене архитектонском кулисом, приказана је црква пред којом лебди шестокрили херувим.[1] Реч је, рекло би се по изгледу објекта (сл. 2), о подужној или централној куполној грађевини, сведеној на фасаду завршену на фронтон, с високим коцкастим постољем, покривеној равном тегулом. Тамбур куполе сразмерно је низак и има четири прозора застакљена транзенама. Једини отвор на телу здања, пресведен и фланкиран амфороликим украсом, смештен је у горњој половини фасаде, чија је контура удвојена тако да описује оширы оквир испуњен монохромним орнаментом. У темену фронтона, свакако по аналогији с вегеталним акротеријима, уписан је крстолики, тролатични цвет, док је крст на куполи изостављен.

Причешће се иначе одвија у два вида означена засебним натписима: **примѣте, ѥѣдете, се ѥс тѣло мое и Пите ѿ не, се ѥс кръвь моꙗ.** Бочно, уз цркву, са часним трпезама (на левој је патена, а на десној патена и звездица), покривеним пурпурним ин-

* Овај рад посвећен је мом професору В.Ј. Ђурићу. Прва верзија текста прочитана је на међународном научном скупу: "Архиепископ Данило II и његово доба", одржаном у децембру 1987.

1 Према сазнањима која пружају добро познати литерарни извори, лик шестокрилог морао би се протумачити као серафим (D. Pallas, *Eine Differenzierung unter den himmlischen Ordnungen (Ikonographische Analise)*, Byzantinische Zeitschrift, Bd. 64, (1971), 55-60). Одступање у идентификацији овде је учињено у складу с тумачењем разматраног здања (в. даље). У оправданост оваквог гледања уверавају две околности: 1. у описима Новог Јерусалима (в. ниже) помињу се херувими а не серафими; 2. мешање карактеристика ова два чина анђеоске хијерархије представљају честу појаву у византијском и српском сликарству средњег века (D. Pallas, op.cit.passim; уп. такође, Г. И. Вздорнов, *Волотово, Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода*, Москва, 1989, 234).
У којој мери је представљање херувима у виду шестокрилог у Србији у XIV веку уобичајено одређено говоре његове представе на улазу у Рај (уп. на пример две илустрације ове теме у Дечанима: В.Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Дечани*, Београд, 1941, Pl. CCLIV, 1 и CCLXXVIII), по Првој књизи Мојсијевој (3, 20) повереном на чување херувиму.Ваља такође напоменути да сликари изложену праксу потврђују и натписима, сигнирајући шестокриле као херувиме (уп. представу херувима над западним улазом у наос дечанске цркве: исто, Pl. LXXV).



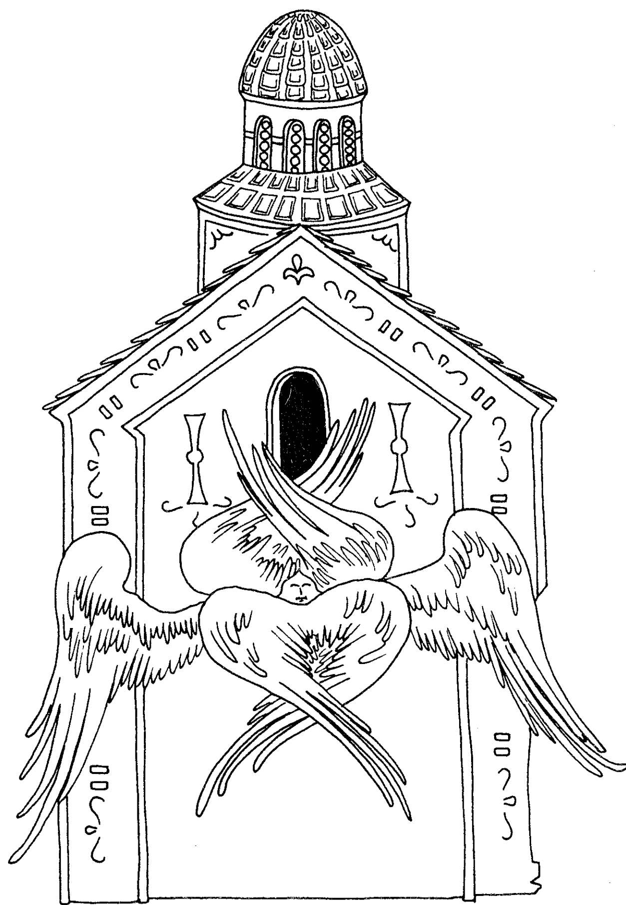
1. Причешће апостола, Богородица Одигитрија у Пећкој патријаршији (према В. J. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ)

дитијима, стоји Христос одевен у хитон и химатион. Он причешћује апостоле који му прилазе у групама по шесторица: десној групи, предвођеној апостолом Петром, раздаје хлеб, а леву, на чијем је челу апостол Павле, причешћује вином. Христа сваки пут следи по један анђео. Они су одевени у тунике и огртаче; у рукама држе скиптре и сферична кристална зрцала на којима је уцртан монограм Христовог имена Х.[2]

До сада је централни мотив пећког Причешћа објашњаван на више различитих начина. Писци монографија о сликарству Богородице Одигитрије, В. Петковић,[3] и М. Ивановић,[4] исто тако и С. Радојчић,[5] препознају у њему цркву. У јединој реченици посвећеној овоме Радојчић је додао: "... црква се овде очевидно истиче као монументални артофорион у коме се чувају хлеб и вино, тело и крв Христова."[6] Б. Радојковић, у својим написима о дарохранилницама у облику цркве, наводи ову представу као најранији пример сликаног артофориона.[7] За А. Стојаковић, која је иконографији разматраног мотива посветила нарочиту студију,[8] пећка грађевина представља супституцију циборијума. У доста слободном опису у насликаном објекту она види "кружну грађевину" аналогну конструкцији и представама теугуријума Гроба Господњег. Закључак је: веза "између циборија, постављеног над симболичним Христовим гробом (престолом, доп. М.Р.) и теугуријума... упућује на то да у насликаним облицима кружне цркве у Пећи можемо очекивати једино чувени јерусалимски мартириј".[9] Најзад, према тумачењу Б. Тодића здање у центру Причешћа из Богородице Одигитрије представљало би "le tabernacle de l' Ancien testament".[10] Трагајући за потком решења, аутор наглашава везу композиције из Пећи са Причешћем у Дечанима, где се већим бројем мотива - како сматра - указује на шатор сведочанства.

Заснована на поређењу форми, често изложена успут, досадашња тумачења, иако каткад разложна, не нуде ни сасвим прихватљиво ни довољно подробно објашњење здања на разматраној композицији. Ма колико очевидне, сличности артофориона, теугуријума Светог Гроба и пећке цркве, с друге стране, нема сумње, опште су природе. То се, на првом месту и мимо диспаратности везаних за разлике међу медијима, односи на артофорионе. Они се у православном свету, колико знам, нису израђивали у размерама ма и приближним висини цркве у Пећи. Сем тога, из извора је сасвим јасно да су за време богослужења држани на часној трпези - не испред ни покрај ње - или су се у процесијама носили на Великом входу и на литијама значајнијих празника.[11] Слично се може рећи и за идентификацију објекта са Ковчегом завета. У литерарним изворима црква се доиста, и то не ретко, пореди са Скинијом али се у уметности средњег века не може наћи пример који би потврдио да су било Табернакл било Шатор сведочанства приказивани у облику хришћанског храма.[12]

Две околности знатно отежавају прихватање претпоставке А. Стојаковић. И поред неоспорне сродности с куполним ротондама, сликарским стандардима за архитектуру мартиријума, и објеката Светог Гроба[13] - мислим, најпре, на положај "улаза", но и он је општије обележје идеалних представа храма[14] - црква у Пећи је фронтоном на прочељу, такође конвенцијом, прецизно описана као организам угаоног плана.[15] Ова чињеница, истина, не доводи у сумњу основну тезу А. Стојаковић, наиме да је појава цркве у



2. Небески Јерусалим у виду цркве. Детаљ са слике 1 (цртеж аутора)

2 Детаљан опис сцене дали су: В.Р. Петковић, *Живопис цркве Св. Богородице у Патријаршији Пећској*, Известия на Българския Археологически институт IV (София 1927) 161-162 и М.Ивановић, *Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији*, Старине Косова и Метохије II-III (Приштина 1963) 145. сл. 36.

3 В. Р. Петковић, нав. место.

4 М. Ивановић, нав. место

5 С.Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 124, 180, таб. 75.

6 Исто, 124.

7 Б.Радојковић, *Артофориони у облику цркве*. Зборник Филозофског факултета XIV-1, Споменица Фрање Баришића (Београд 1979) 265; *Метал средњовековни*, у: Историја примењене уметности код Срба, I том, Средњовековна Србија, Београд 1977, 84.

8 A. Stojaković, *Pokušaj određivanja realnih vrednosti jednog složenog arhitektonskog tipa*. Zbornik Arhitektonskog fakulteta VI (Beograd 1960-1961), 1-12

9 A.Stojaković, нав.дело, 9.

10 B.Todić, *Tradition et innovations dans le programme et l'iconographie de fresques de Dečani*, Дечани и византијска уметност средином XIV века, Међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана, Уредник академик Војислав J. Ђурић, Септембар 1985, Београд, 1989, 260-261.

11 A.Grabar, *La reliquaire byzantin de la cathédrale d' Aix-la-Chapelle*. L'art de la fin de l' antiquité et du Moyen âge, premier volume, Paris 1968, 427-433; Б. Радојковић, *Артофориони у облику цркве*, 263-267; И. А. Стерлигова, *Малый сион из Софийского собора в Новгороде*. Древнерусское искуство, Художественная культура X - первой половины XIII в., Москва 1988, 282-286 (са старијом литературом).

12 О представама шатора сведочанства уп. E. Revel-Neher, *L'arche d'alliance dans l' art juif et chrétien du second au dixième siècles*, Paris 1984, passim и М. Глигоријевић-Максимовић, *Скинија у Дечанима - порекло и развој иконографске теме*, Дечани и византијска уметност средином XIV века, 319-337.

13 A. Stojaković, нав.дело, 4, 7-8; иста, *Архитектонске скраћенице у византијском сликарству*, Зограф 13, Свеска Александра Дерока (Београд 1982) 63.

14 Уп. нап. 23.

15 Појава фронтона у горњој конструкцији грађевине - за разлику од приказа ротонди, редовно завршених кровом у облику сегмента - у византијском сликарству представља типско обележје "угаоних" здања. Претпоставка А. Стојаковић (нав.дело, 9) да се ради о трему који наткриљује улаз на спрат мало је вероватна. Византијски сликар не размишља никад у тој мери



3. *Христос причешћује апостоле хлебом, Св.Апостоли у Пећкој патријаршији (према В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ)*

Причешћу апостола везана за трпезу, оличење Христовог гроба, поготово што се Христов гроб каткад и приказује у облику циборијума.[16] Не може се, међутим, потценити очевидна разлика између цркве у Пећи и циборијума, чак и оних који "етимолошку" зависност од теугуријума исказују куполним завршетком.[17] Уз то, само изостављање циборијума - нимало ретко у приказима Причешћа[18] - не објашњава аутоматски симболичку функцију представе.

Друга је тешкоћа иконолошке природе. Шестокрили херувим на улазу у Христов гроб - колико знам без аналогије у уметности средњег века - тешко се догматски оправдава. Отварање улаза Гроба Господњег на Ускрс и сублимација овог чина у Великом входу византијске литургије директно подсећају на везу врата гроба и врата Ада.[19] Та је веза у уметности јасно исказана иконографијом развађених врата Христовог гроба.[20]

Формално гледано, пећка грађевина - рецимо још једном - у потпуности одговара приказима цркве.[21] Сведена на раван, сасвим фронтална, везана је, и у структури и у појединостима, за нарочит тип уопштавања



4. *Монета императора Августа, остава Марса Ултора, Рим (према B. Smith)*

у сликаној архитектури, заснован на мотиву (сл. 4).[22] Међу детаљима - у интерпретацији А. Стојаковић, по правилу, оптерећеним сувишком значења[23] - иконографску вредност могао је понети једино тролист с чела фронтона. У науци протумачен као сажетак arbor

апстрактно да би изоставио податак о тако важној појединости као што је у конструкцијама на које аутор помишља, био приступ улазу на спрату.

16 Уп.нпр. представе гроба Христовог у Хлудовом (М.В.Щепкина, *Миниатюри хлудовской псалтири*, Москва 1977, фол. 9 б) или у лондонском псалтиру (S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen âge* II, Londres, Add. 19, 352, Paris 1970, fol. 10 r.).

17 Куполне конструкције нису ретке ни међу теугуријумима ни међу циборијумима (Th. Klauser, *Ciborium*, Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. III Stuttgart, 1957, 60-86). У свим до сада познатим примерима, међутим, горња конструкција циборијума почива на четири стубића. За нас је особито занимљиво да се куполни циборијум, уобичајеног склопа, јавља и у Причешћу. Запазивши овај мотив у Причешћу апостола у Богородичиној цркви у Ахтали (XIII в.), недавно је А.М. Лидов (*Архитектурные мотивы росписи Ахталы*, Древний и средневековый Восток, II, Москва 1988, 273-275), прихвативши усмену сугестију аутора овог текста, придао ахталском циборијуму значење циборијума над Гробом Господњим у Јерусалиму, тумачећи га као нарочиту алузију на Небески Јерусалим. Као разлог више за своје тумачење, Лидов наводи појаву кришкастих сегмената на крову куполе, видљивих често и на представама Гроба Господњег. Мени се, међутим, данас чини да се ова теза, мада логична и усклађена с тумачењем по коме циборијум симболизује теугуријум над гробом Господњим, тешко може да брани и то из више разлога: 1. куполни циборијум, познат добро још у прехришћанској фунералној архитектури (Th. Klauser, op.cit.), није везан за архитектуру Светог Гроба; 2. не мали број представа Гроба Господњег показује циборијуме и теугуријуме завршене пирамидално или у виду балдахина (уп. A.Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobio)*, Paris 1958, уп.на пример Pl. IX, XIV, XVI, XXII, XXVI). Најзад, купасти сегменти на куполама представљају општију појаву и у сликаној и у реалној архитектури.

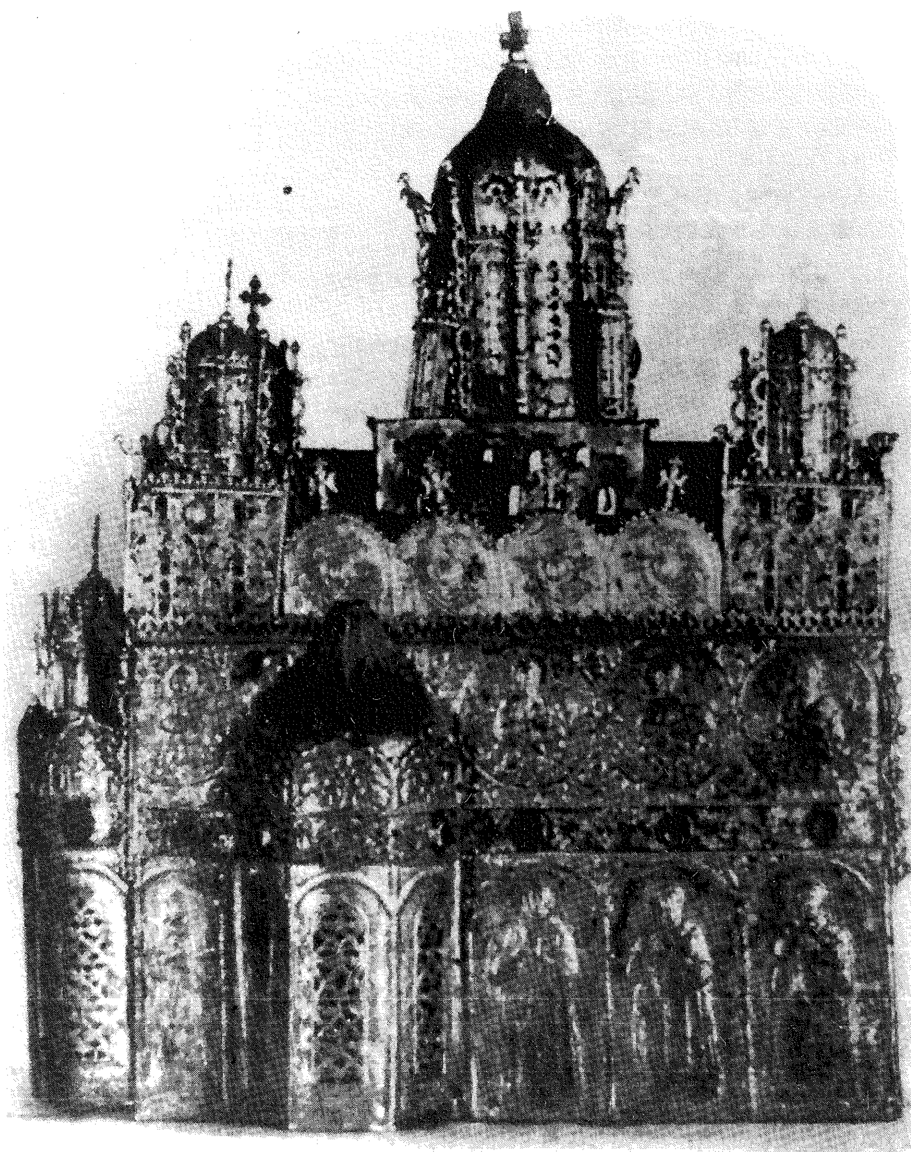
18 Уп.нпр. илустрацију евхаристије на литургичком свитку у библиотеци Грчке патријаршије у Јерусалиму: A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, L'art de la fin de l'antiquité I, 477-478, pl.128.

19 R.Taft, *The Great Entrance, A History of the Transfer of Gifts and Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Roma, 1978, 83 ff, 98-118.

20 S.Tsuji, *Destruction des portes de l' Enfer et ouverture des portes du Paradis. Á propos des illustrations du Psaume 23, 7-10 et du Psaume 117, 19-20*, Cahiers archéologiques 31 (Paris 1982) 5-33, passim.

21 Црква у Причешћу апостола није, иначе, непозната (сл.3). Средином XIII века насликана је и у најстаријем пећком храму, у цркви Св. апостола (В.Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, сл. 15). Везана је за акцесорну архитектуру укључену у позадину сцене, најпре почетком XII столећа (P. Miljković-Pepek, *Une icône de la Communion des apôtres*, Χαριστήριον εις Α. Κ. Ορλάνδον, Γ', Αθῆναι 1966, 395-409). Пре систематских истраживања архитектонских представа у композицији Причешћа тешко је говорити о односу цркве из Богородице Одигитрије и представа ове врсте, особито о односу пећких примера, но, и независно од њиховог исхода, сасвим је извесно да наша представа ничим не припада архитектури намењеној да држи формалну конструкцију слике.

22 На исти начин у античкој, грчко-римској и јудејској уметности, особито у нумизматици и медаљерству као најопштија морфолошка одредница храма истиче се прочеље стилобата, претежно дистила и тетрастила (E. Revel-Neher, *L'arche d'alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècles*, Paris 1984, 201-206). У раном хришћанству у виду идеограма сведеног на фасаду сликају се колумбарији и наискоси, а касније мартирији, архитектонски фронтисписи и "хијератичне" представе цркве.
Структура фасаде у нашем примеру условљена је, такође, реторском дисциплином. Ивични импост, приведен илузији другостепене пластике, није ништа друго до фронтон на пиластрима хеленистичких и ранохришћанских фронтисписа, тумачен као симбол тријумфа и улаза у "небеску палату, у рај" (D. T. Pallas, *Investigations sur les monuments chrétiens du Grèce avant Constantin*, Cahiers archéologiques XXIV, Paris 1975, 1).



5. Дарохранилница (арӣофорион). Рад Николе Недељковића из 1705. ӣодине (ӣрема Б. Радојковић)

vitae, као цвет живота (Lebensblume),[24] понављан је у небројеним околностима током читавог средњег века.[25] У приказима храма, по правилу, супститут крста[26] овде је - то произлази из значења целине - истакнут као алузија на идејну спрегу Цркве и новог дрвета живота, у ствари Раја у чијем је центру дрво живота засађено.[27] У целини, пак, црква с шестокрилим херувимом који је чува, представља типску слику Небеског Јерусалима. Замишљена је као реторски извод из описа јерусалимског храма у Првој књизи о царевима (6, 29) и Новог Јерусалима у Књизи пророка Језекиља (41, 17-21), у којима се херувим, чувар раја и знак божје присутности, јавља као једини фигурални украс Дома Јахвиног.[28] Слика Небеског града у облику храма, иначе, позната је добро и на Истоку и на Западу.[29] У сразмерно сиромашном репертоару мотива приказиваних у уметности православног света бројношћу се истичу црквe-артофориони. Сачувани извори, каткад и натписи исписани по њима, називају их Сионима и Јерусалимима; израђивани су у виду кружних или угаоних, углавном куполних храмова, док им фасада, као и објекти у Причешћу из пећке Богородице Одигитрије, не ретко, у познијим временима скоро редовно, украшавају херувими (сл. 5), најчешће такође шестокрили (ἑξαπτέρυγον).[30]

Представа Небеског Јерусалима у облику цркве има јасне античке изворе - везана је за римска и јудејска излагања есхатолошких идеја о Roma aeterna и о новом Јерусалиму сликама Templum urbs, табернакла и храма Соломоновог.[31] Хришћанско тумачење ове праксе засновано је на увек актуелном учењу Новог завета према којем заједница верних, Црква, оличена у храму, и у овом историјском, земаљском постојању антиципира есхатолошку стварност Небеског Јерусали-

23 A. Stojaković, нав.дело, passim. Под утиском основне тезе, аутору се поткрало неколико омашки и у опису и у идентификацији мотива. Мотиви уз отвор, погрешно изједначени с нишама на прочељу Христовог гроба, (исто, 11-12, в. такође сл. 3 и 6) најобичнија су *монохромаӣа*, врло честа у сликаној архитектури и на Истоку и на Западу. Отвор на горњој половини здања, за који је речено да понавља положај улаза на материјалима и на сликама Гроба Господњег (исто, 4, 9), уколико и не представља прозор - што је мало вероватно - може се, упркос тачности ове тврдње, сматрати такође општим местом. Понављан често још у античкој уметности (А. П. Чуброва-А. П. Иванова, ***Античная живопись,*** Москва 1966, сл. 171), у средњем веку је омиљен и у профаној и у сакралној сликаној архитектури. Овде је довољно сетити се базилике у композицији Рођење Христово из Нереза (P. Miljković-Pepek, *Nerezi*, Beograd 1966, сл. 5) или храма у сцени Сретења у Богородици Перивлепти у Мистри, где је бочни улаз, чак са степеницама, подигнут на средину фасаде. Могући смисао овог мотива измиче за сада научној аргументацији. Појава сродног мотива у литератури Запада-у спису H.de Foulloi, *De claustro animae*, Pl. 176, 1145-1146, дословно стоји: "On raconte que les portes de Jérusalem s'attachent inconsidérément à la terre quand les prélats de l' Eglise se délecent dans l'amour des choses terrestres; et elles se dressent vers ciel quand ils recherchent les choses célestes" - наводи тек на помисао да је решење и на Истоку могло имати одређени смисао. (Од овога ваља узети примере на којима се праг улаза диже отприлике до трећине висине или се делом заклоњени отвор не исцртава у подножју. Без сумње, они су последица схематизма у компоновању елемената битних за идеју објекта, толико својственог византијским сликарима).
Несигуран приказ изгледа цркве није једини недостатак описа разматране композиције у чланку А. Стојаковић. Непосредан утицај на тумачење представе, поред већ поменутих детаља, имала је идентификација скиптара у рукама анђела, сачуваних у потпуности, с јасно видљивим бисерним гранчицама на врху, као копаља којима анђели бране приступ Христовом гробу (исто. сл. 3).

24 R. Bauerreiss, *Arbor vitae, Der "Lebensbaum" und seine Verwendung in Liturgie*, Kunst und Brauchtum des Abendlandes, München 1938, 39.

25 Ради се о једном од најчешћих мотива у уметности средњег века. То важи и за Исток и за Запад (ibid, passim). Функције су му врло различите. Јавља се час као носилац догматске или хералдичке садржине, час у улози украса.

26 У приказима храма тролатични "флеурон" још од античких времена преузима функцију крста. У уметности света ортодоксије та пракса одржала се до најновијих времена. Пример с куполе на ктиторском моделу из хиландарске цркве Св. Јована Претече, из 1686, где је, у улози antena-e crucis, комбинован с "Андрејиним крстом" (С. Ненадовић, *Архиӣекӣура Хиландара, цркве и ӣараклиси,* Хиландарски зборник 3, Београд 1974, сл. 67), показује да су сликари имали јасну представу о његовом пореклу и значењу.
Ово тумачење односи се и на појаву тролиста на представама *цркава* у сценама из Богородичииног живота. Према тексту празника Уздизање часног крста (ода 9, Јутрење) Богородица је Црква кроз коју је Христос ***живоӣворни крсӣ*** засадио на земљи. Укратко о овоме: R. Bornert, *La célébration de la sainte Croix dans le rite Byzantin,* La Maison-Dieu 75 (Paris 1963) 105.

27 О вези дрвета живота и Цркве уп. R. Bornert, op.cit., 104-105. О дрвету живота cf. R. Bauerreiss, op.cit., passim; R.Cook, *The Tree of Life, Symbol of the Centre,* London 1974, 20-21. О теми Црква Рај уп.нап. 46. Тролатични "флеурон", иначе, није непознат у иконографији Небеског Јерусалима (уп. *Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo,* Milano, 1983, кат. 29 и 165). Мада редовно опажан, мотив колико знам, у литератури о Небеском Јерусалиму још није тумачен.

28 *Dictionnaire de la Bible*, V, Paris 1912, 2032-2039 (Temple, II édifice)

29 О разлозима представљања Небеског Јерусалима у виду Цркве cf. N.Schneider, *Civitas. Studien zur Stadttopik und zu den Prinzipen der Architekturdarstellung im frühen Mittelalter*, Münster 1972, 109-122 I; P. Skubiszewski, *Ecclesia, Christianitas, Regnum et Sacerdotium dans l' art des Xe-XIIe. Idées et structures des images.* Cahiers de civilisation médiévale X^e^-XI^e^ siècles XXVIII, 2-3 (Poitiers Avril - Septembre 1985) 144-145. Примере за Запад. в. у. M.-I. Gouset, *La représentation de la Jérusalem céleste à l' époque Carolingienne,* Cahiers archéologiques XXIII (Paris 1974) 56. За Исток уп. напомену 38. За сличне представе у јеврејској уметности cf. I.Metzger, *"Les objects du culte, le sanctuaire du désert et le Temple de Jérusalem dans les Bibles hebraïques médiévales enluminées, en Orient et en Espagne",* Bulletin of the John Rylands Library, 52-53 (1970).

30 A. Grabar, *La reliquaire byzantin de la cathédrale d' Aix-la-Chapelle,* 427-433, Б. Радојковић, ***Арӣофориони у облику цркве,*** passim, за представе херувима уп. сл. 2, 12. и 14. И. А. Стерлигова, ***Малый сион из софийского собора в Новгороде***, Древнерусское искусство, Художественная культура X - первой половины XIII в., Москва 1988, 272-286.

31 За Рим cf. A.Grabar, *L' empereur dans l' art byzantin,* Strasbourg 1936, 47, 220. 223-224, и M.-L. Thérel, *Les Symboles de l' "Ecclesia" dans la création iconographique de l' art chrétien du III^e^ au VI^e^ siècle,* Roma 1973, 82-84. За појаву мотива у јудејској уметности уп. E.Revel-Neher, op.cit., 201-206. В.такође A.Grabar, *Le reliquaire byzantin*, 428-429.

ма.[32] То учење, прихваћено широко и у теолошкој и у богослужбеној лектири, постало је темељна мисао читаве византијске еклисиологије. У светоотачким и каснијим тумачењима библијских места у којима се говори о Сиону, Јерусалиму и његовом храму, нарочито у тумачењима "црквених" псалама (50, 20; 64, 2-5, 101, 1; 136, 5 и 147, 1),[33] упорно се понавља идеја да је Црква идентична Небеском Јерусалиму. За Евсевија је, примера ради, Црква слика (εἰκών) Небеског града,[34] за Кирила Александријског она је његова илустрација (μίμημα),[35] за Хиларија из Поатјеа чак модел (species) Новог Јерусалима.[36] У уској вези са овим спекулацијама развија се и симбологија цркве - зграде.[37] Без посебних истраживања не може се рећи који су све разлози подстицали актуализацију овог схватања у уметности позновизантијске епохе, али се већ на први поглед открива да се у перспективи ове теме у ликовном стваралаштву доба Палеолога сагледавају многи и различити догматски садржаји.[38] Не малу грађу за изучавање ове теме - за нас је то и најважније - пружа српска уметност средњег века, пре свега споменици српске архитектуре и сликарства из XIV и XV столећа. Враћајући се ранохришћанској и рановизантијској симболици храма као слици Небеског Јерусалима, српски архитекти XIV и XV века оставили су читав низ решења у основи подударних представи у цркви Данила II. Држећи се, изгледа, податка у књизи пророка Језекиља (41, 20): "... до понад врата бијаху херувими ..." или у Првој књизи о царевима (6, 33-35): "Тако на уласку у цркву начини.... врата... и изреза на њима херувиме...." већ градитељ Богородице Љевишке (1306/7), мајстор Никола, реже шестокрилог херувима на архитраву западног портала.[39] Протомајстор Дечана (1335), фрањевац Вита из Котора, клеше исти лик у темену унутрашњег лука у линети главног улаза.[40] Млади ствараоци, градитељи Св. Арханђела (1343-1352), Лазарице (између 1374 и 1377), Наупаре (пре 1382) припрате католикона у Хиландару (пре 1389), Каленића (1407-1413), и Мелентије међутим, ослањају се на 1. књигу о царевима (6, 29): "А све зидове дому у наоколо искити разнијем херувимима... изнутра и споља", и с њим у складу умножавају ликове херувима - по правилу исто ἑξαπτέρυγον-е - размештајући их око улаза, прозора (сл. 6), али и слободно на површинама фасада.[41] Оно што градитељи раде у камену, сликари - и они имајући на уму 1 Цар 6, 29 - понављају у ентеријеру. Још од XIII столећа, у не малом броју српских цркава, у Богородици Љевишкој, у Дечанима (1335-1348), да поменемо само неке, херувими се сликају посвуда, у прозорима, у теменима сводова и лукова, у свим деловима храма,[42] а под утицајем библијског описа светиње над светињама (1 Цар 6, 23-28, 32) у Белој цркви каранској (1340-42) и на иконостасу.[43] У којој мери је мотив из Причешћа

32 Y. Congar, *L'ecclésiologie du haut moyen âge. De saint Grégoire le Grand à la désunion entre Byzance et Rome,* Paris 1968, 108, 121 и 261.

33 A. Rose, *Les psaumes de l' Eglise dans la liturgie,* L' Eglise dans la Liturgie, Conférences Saint-Serge XVI^e semaine d' études liturgiques, Paris 26-29, Juin 1979 Roma 1980, 256-274.

34 PG 77. 241; id., 23, 625.

35 PG 27, 813.

36 A. Rose, нав. дело, 271.

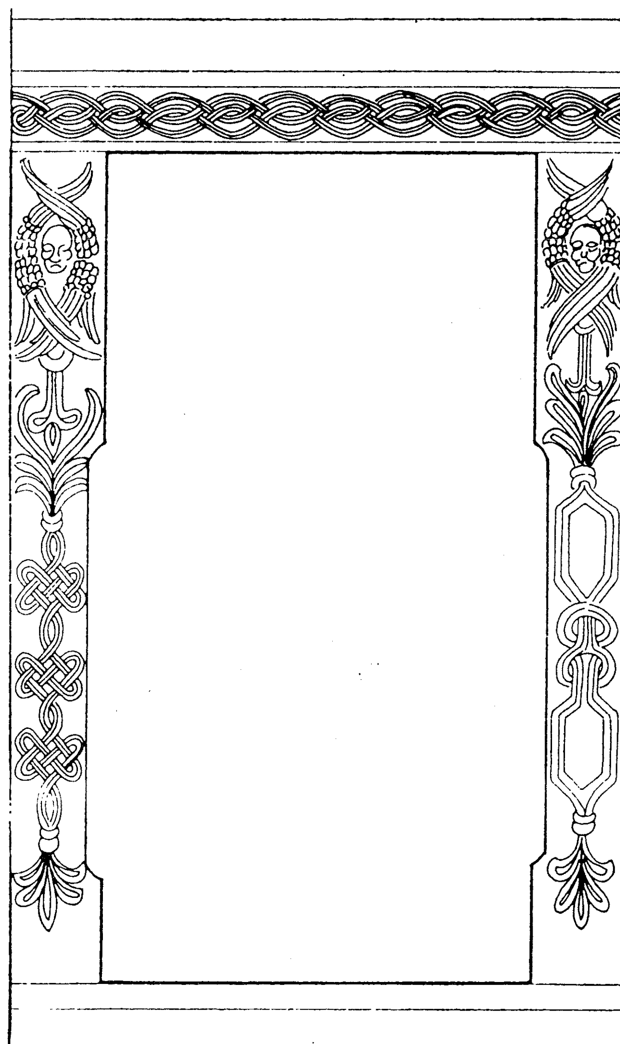
37 О храму-згради као Небеском Јерусалиму постоји обимна литература. Овде наводим два дела општег значаја: A. Stange, *Basiliken, Kuppelkirchen, Kathedralen: Das himmliche Jerusalem in der Sicht der Jahrhunderte,* Regensburg 1964 и поменуту књигу групе италијанских аутора *Immagini della Gerusalemme celeste,* passim посебно поглавље M. Rossi e A. Rovetta, *Indagini sullo spazio ecclesiale immagine della Gerusalemme celeste,* 77-118.

38 Иконографија теме Црква-Небески Јерусалим, односно Црква-Рај у византијској уметности може да представља предмет опсежних истраживања. Илустрације ради, овде наводим само неколико тема у којима се ова идеја, као и у разматраној слици исказује уз помоћ представе шестокрилог херувима. Пре свега, у очи падају споменици средњовековне архитектуре (в. ниже) и дарохранилнице у облику цркве (уп. нап.11). Њима треба придодати цркву рај у илустрацији 18. стиха 16. главе Матеја у охридској Богородици Перивлепти (в. напред). Међу представама у којима се као основни мотив не јавља црква зграда нарочиту пажњу привлачи приказ Нојевог ковчега у композицији Излазак Нојев у Дечанима (В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, нав. дело, Pl. CCXCIV, 2). Сцена је необична већ због изгледа ковчега, у складу с визијом апостола Петра (Actes 10, 1-16), приказаног у виду шестостране куле завршене кровом у облику зарубљене пирамиде. На једној од страница те пирамиде, изнад улаза, приказан је шестокрили херувим. Тумачена, почев од Тертулијана, као префигурација Цркве (J. Daniélou, *Les symboles chrétiéns primitifs,* Paris 1967, 74-76; H. Boblitz, *Die Alegrese der Arche Noach in der frühen Bibelauslegung,* Frühmittelalterl. Stud. VI, München 1972, 163), са овим додатком мотив је јасно преслојен идејом о Цркви као већ оствареном Рају. (Још један детаљ на овој представи привлачи пажњу. То је лик разузданог Пана, на левој страници куле. Појава Пана, у хришћанској уметности симбола стихије паганства, у овом контексту није сасвим јасна. Може се само помишљати да се на овом месту његова фигура везује за онај део текста у Делима апостолским у коме се говори да је поменуто виђење апостол Петар имао током мисије међу паганима).

39 С. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, Београд, 1963, 94, Т. XXXVIII. У досадашњим истраживањима херувими на вратима средњовековних цркава тумаче се у контексту идеје о идентичности врата цркве и врата раја (M. English Frazer, *Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors in Italy,* Dumbarton Oaks Papers, 27, Washington 1973, 147-162). Ни наш пример не мења у битном овај закључак. Он нас ипак упозорава да исти иконографски мотив у уметности средњег века не носи безусловно исти смисао.

40 В.Р. Петковић, Ђ. Бошковић, нав. дело, Pl. XXIX. Посебну пажњу овом детаљу посветио је Ј. Магловски, *Дечанска скулптура - програм и смисао,* Дечани и византијска уметност средином XIV века, 205, сл. 27.

41 С. Ненадовић, *Душанова задужбина манастир светих арханђела код Призрена,* Београд 1967, сл. 54. Н. Катанић, *Декоративна камена пластика моравске школе,* Београд 1988, за Лазарицу 50, сл. 12; за Наупару црт.I; за Каленић, 166-174, сл. 13. и 14-15; за припрату кнеза Лазара у Хиландару 206 и 208. и сл. 17 и 21. Уп. такође, А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији,* Београд 1985, сл. 362.



6. Допрозорници северне бифоре, спољна припрата католикона у Хиландару (према Н. Катанић)



7. Айостол Пешар са црквом. Богородица Перивлейша, Охрид (фошо В. J. Ђурић)

у Пећи морао бити близак српском ученом човеку средином XIV века најодређеније, ипак, показује представа куполне базилике у композицији Апостоли Петар и Јован исцељују хромога, у западном травеју, у наосу цркве у Дечанима. На фасади зграде, по свој прилици под утицајем праксе у оновременој архитектонској пластици, приказан је (у техници гризаја, само мањи него у Пећи) шестокрили херувим.[44] У позновизантијској уметности представа овог типа, такође, није непозната. Трагајући за мотивом најсроднијим пећком примеру зауставио сам се на језгру илустрације 18. стиха 16. главе Јеванђеља по Матеју ("Ти си Петар и на овоме камену сазидаћу цркву своју и врата паклена неће је надвладати") из охридске Богородице Пе-

42 За Богородицу Љевишку: Д. Панић-Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, црт. 1, 3, 8, и 25; представе херувима у Дечанима нису публиковане. Примера ради помињем представе шестокрилог на странама најисточнијег прозора у северном зиду параклиса Св. Димитрија.

43 Г. Бабић, *О живойисаном украсу олтарских йреграда*, Зборник за ликовне уметности 11 (Нови Сад 1975) 33, црт. 10. Аутор идентификује "четворокриле" као серафиме (sic!) и доводи их у везу с Богородицом.

44 Запажање аутора. Мотив још није публикован.

ривлепте (1295).[45] Слика приказује апостола Петра с кубичном куполном црквом на плећима (сл. 7). На њеној "ужој страни", на улазу - очевидно у складу с тумачењем цркве као земаљског Раја а врата цркве као врата Раја[46] - насликан је шестокрили херувим. Описујући иматеријалну природу "вечних врата", сликари Богородице Перивлепте, Михаило и Евтихије, поред херувима, посежу и за монохромијом, конвенционалним ликовним средством за приказивање невидљивог света.[47]

Трагање за идејом Причешћа у Пећи - види се по свему - мора да пође од чињенице да зграда у центру композиције представља Небески Јерусалим. Учен теолог и велики зналац уметности, Данило II, и његов образовани сликар - то, поред већ реченог, проистиче и из теолошке потке целине - упућени су добро и у формалне и у идејне аспекте овог мотива. Симболични смисао Небеског града у виду цркве долази до изражаја у свој својој сложености једино у Причешћу; на другој страни појава Вишњег Јерусалима у овој композицији ставља у жижу врло старе, већ овештале иконографске схеме најсуптилније теолошке спекулације о евхаристији. У низу тема које имплицира симбиоза о којој је реч, пажњу на првом месту привлачи учење о есхатолошком аспекту причешћа.

Установљена на последњој пасхалној вечери Христа и његових ученика, на Тајној вечери, евхаристија је још у Новом завету означена као централна мистерија у икономији спасења, као тајна у којој се, поред искупитељског дела Христовог, распећа и васкрсења, актуализује и есхатолошка реалност Небеског царства.[48] Честа тумачења ове синтезе полазила су од низа новозаветних стихова, на првом месту од речи јеванђелиста Луке (29, 29-30): "Ево вам завештавам Царство... да једете и пијете за трпезом мојом у Царству моме." Текстови византијских литургија сажимају доследно ово учење цркве. Враћајући се стално тематици Царства, литурзи упорно понављају исту инвокацију: "Господе, ... дај да Ове свете Тајне буду онима који се причешћују... на испуњење Царства небескога"[49] или "О велика и најсветија Пасхо, Христе,... Дај нам да се још присније причестимо Тобом у незалазни дан Царства Твога"[50] или "Господе, Боже мој, ... дај да (ове страшне и животворне Тајне твоје) буду и мени... на усвојење Царства Твога."[51] Понегде се, у складу са мистичним реализмом светотајинског богословља, есхатолошки карактер Причешћа формулише још одређеније, истицањем Царства васкрслог Христа као већ остварене реалности. У Молитви анафоре на Литургији Јована Златоустог с тим у складу читамо:

> "*Ти си нас из небића привео у биће, и, када смо ӣали, ӣодиӻао си нас оӣеӣ, и ниси одусӣао да све чиниш док нас ниси извео на небо и даровао нам Твоје будуће Царсӣво*",[52]

а на крају литургије Василија Великог:

> "*Исӣуни се и изврши се, ... Хрисӣе Боже наш, ӣајна Твоӻа домосӣроја сӣасења*".[53]

Понављани свакодневно у српским црквама, наведени изводи говоре да је представа о евхаристији као тајни уласка у Царство била добро знана и ктитору и извођачима фресака у цркви Богородице Одигитрије. Једно место у "Животима краљева и архиепископа српских", штавише, показује да је Данило II баш ову мисао уградио у темељ свог схватања о есхатолошком карактеру евхаристије учинивши је, у исто време - на то ћемо се још вратити - и полазиштем своје представе о Цркви. Христос који једини влада, каже Данило, није само сишао на земљу па се вратио него је увек са нама и "све нас зове у вечни живот и Царство небеско дарује нам... хотећи нас... учинити заједничарима његове бесмртне трпезе..."[54] Иста или слична подсећања на есхатолошки карактер Причешћа не понављају се, иначе, само у текстовима литургије - у целокупној богослужбеној лектири варирају се алузије на евхаристију као тајну повратка у Рај, у ствари као на мистерију уласка у есхатолошки Рај или на тајну уласка у небо.[55] Најсложенији смисао међу тим алузијама понела је слика Небеског града, Горњег, Вишњег или Новог, у ствари Небеског Јерусалима. У текстовима пророка и јеванђелиста описан као синтеза читаве икономије спасења, он је у теолошким и богослужбеним списима кроз читав средњи век, и на Истоку и на Западу, тумачен као супститут Небеског царства.[56] За ову прилику довољно је сетити се празника смрти и васкрсења Христовог, Христове пасхалне мистерије, или богослужења Великог поста и процесије уласка у Јерусалим у другој недељи страдања, тумачених, мање или више отворено, у складу с идејом о ходу историје ка вечном животу у Вишњем Јерусалиму.[57] Евхаристијски аспект Не-

---

45 П. Миљковиќ-Пепек, *Делоӣо на зоӻрафиӣе Михаило и Еуӣихиј*, Скопје 1967. Т.III. Нарочит чланак овој композицији посветио је Ch.Walter, *The Triumph of Saint Peter in the Church of Saint Clement at Ohrid and Iconography of the Triumph of the Martyrs*, Зограф 5 (Београд 1974) 30-34.

46 Теми Црква Рај посвећена је обимна литература. Овде скрећем пажњу на текст J. Daniélou, *Terre et Paradis chez les Pères de l' Église*, 461 sq. О вратима цркве као вратима раја S. Tsuji, op.cit., passim. О ликовној интерпретацији те идеје у овој сцени на стр. 28-29. Уп. и M. English Frazer, loc.cit.

47 S. Tsuji, *"Monochromie" en tant qu' un des procédés de la représentation du monde invisible dans l' art byzantin*, Actes du XVe Congrès international d' Etudes byzantines, Athènes 1976 (1981), II, Art et archéologie, 873-889.

48 J.-M.R. Tillard, *L'Eucharistie. Pâque de l' Église*, Paris 1964. У поглављу IV L'Eucharistie et le second temps du salut de l' Église, 175-235 аутор систематски излаже светоотачка тумачења и примере из литургијских текстова. Нарочиту студију овом проблему посветио је D. Wainwraight, *Eucharist and Eschatology*, New York 1981; низ текстова на ову тему сабран је у зборнику *Eschatologie et Liturgie, Conférérences* Saint-Serge, XXXIe semaine d'études liturgiques, Paris, 26-29 juin 1984, Roma 1985. Посебно су занимљиви следећи чланци: C. Andronikof, *Le temps de la liturgie*, 17-33; B. Borbinskoy, *Liturgie et eschatologie*, 35-46 i D.Wainwraight, *La prière eucharistique, lieu eschatologique*, 313-329. Запажен рад на ову тему публиковао је недавно Јеромонах А. Јевтић, *Есхаӣолошки каракӣер Цркве, Гласник, службени лисӣ Срӣске ӣравославне цркве*, LXVIII/9 (Београд, септембар 1987) 196-204. О есхатолошком карактеру евхаристије, 200-202.

49 *Божансӣвене лиӣурӻије*, превео Архим. Др Јустин Поповић, Београд, 1978. 60.

50 Исто, 74.

51 Исто, 38.

52 Исто, 56.

53 Исто, 135.

54 Ђ. Даничић, *Живоӣи краљева и архиеӣискоӣа срӣских*, Загреб 1866 (reprint London, 1972), 232-233. За коментар уп. А. Јевтић Јеромонах, *Еклисиолоӻија архиеӣискоӣа Данила Друӻоӻ (Основни асӣекӣи)*, Архиепископ Данило II и његово доба, Београд, 1991, 105-114, 110-111.

55 E.Wolf, *Rückkehr in Paradis. Zur Theologie des christlichen "Weges"*, Geist und Leben 26 (1953) 101-112; J. Daniélou, *Catéchèse pascale et retrouvé au Paradis*, Maison-Dieu 45 (Paris 1956, 99-110); E. Timiadis, *"L'Eglise-Le Paradis retrouve", selon l' Hymnographie*, Studia Patristica V (Berlin 1962) 129-142, о литургији 136-139.

56 K.L.Schmidt, *Jerusalem als Urbild und Abbild*, Eranos, Jahrbuch 18 (Zürich 1950) 207-248; O. Rouseau, *Quelques textes patristiques sur la Jéusalem céleste*, Vie spirituelle 372 (Paris, Avril 1952) 378-388; Y. Congar, *Jerusalem in the New Testament*, Kampen 1960, 174-176. В. такође: E. Lamirande, *Jérusalem Céleste*, Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire, fasc. LIV-LV, Paris 1973, 944-958.

57 A. Rose, *Jérusalem dans l' année liturgique*, La Vie spirituelle 86/372 (Paris, Avril 1952) 389-408.

беског Јерусалима, предодређен низом јеванђељских места, пре свега речима апостола Павла у посланицама Јеврејима (12, 22-24) и Галатима (4, 22-32), важи у теолошкој мисли православног света као централна идеја у тематици односа Цркве и Царства.[58] Већ Ориген каже да причешће Христом одводи директно у Небески Јерусалим.[59] Два века млађи, Јован Златоусти говори слично. У беседи неофитима аутор најпоштованије литургије у свету ортодоксије истиче: сједињујући се са Богом кроз евхаристију ми излазимо из садашњег света и "постајемо чланови другог града, Небеског Јерусалима".[60] На другом месту, присећајући се речи из посланице Јеврејима (13, 14) којима апостол Павле тумачи евхаристију као ходочашће и пут ка Богу, Хризостом понавља исту мисао: "Од оних који једу ово пасхално јагње" (Тело Христово на евхаристији, М. Р.) "нека се нико не осврће у правцу Египта; свако нека гледа у правцу Горњега Јерусалима".[61] У време живописања Богородице Одигитрије, увелико окренутом учењу ране Цркве, тема Небеског Јерусалима нашла се поново у видокругу литургичког богословља. Млађи савременик Данила II, Никола Кавасила, присећа га се у спису "О животу у Христу" "Христос је хлеб", каже Кавасила, "истовремено и Пасха која нас одавде доле преноси горе у Небески град."[62] До које мере је та тема популарна, међутим, најодређеније казује околност да текстови већине хришћанских литургија уз помоћ исте слике исповедају сазнање Цркве да Причешће чини залог бесмртног живота у "новом веку".[63] У литургијама Василија Великог и Јована Златоуста, на ту везу евхаристије и Новог Јерусалима указује се на два места, пред Молитву приношења, у тренутку док свештеник кади припремљене дарове, 20. стихом 51. (50) псалма:

"*По доброти својој, Господе, чини добро Сиону,*
и нека се сазидају зидови Јерусалимски;
и тада ће Ти бити благоугодна жртва правде,
принос жртве паљенице;
тада ће приносити на жртвеник твој телад",[64]

а пред крај литургије, у Молитви причешћа, цитатом из Ускршњег канона Јована Дамаскина:

"*Блистај се, блистај Нови Јерусалиме,*
јер слава Господња на теби засија
Ликуј сада и весели се Сионе;
а Ти, Чиста Богородице,
радуј се васкрсењу Порода твог".[65]

Представа у центру Причешћа у Пећи везује се веома сигурно за ове наводе. У 20. стиху 51. (50) псалма свети оци, по правилу, виде алузију на вечну литургију у Новом Сиону,[66] а исти је смисао морао понети и помен Новог Јерусалима у вези с вазнесењем Христовим; држећи се схватања да смрт и васкрсење Христово сједињују литургију неба, Небеског Јерусалима, и земље, литургичко богословље вековима је истицало вазнесење Христово као главни доказ доласка Царства божијег".[67]

Дословна усклађеност литургијских текстова и теолошких спекулација са симболиком објекта о коме је реч не допушта никаква колебања у тумачењу Причешћа из пећке цркве Богородице Одигитрије - *мистериозно сједињавање хришћана са Христом на евхаристији чини причеснике тајнама тела и крви већ овде, у историји, учесницима литургије у Небеском Јерусалиму.* Ово тумачење, међутим, не објашњава до краја смисао разматране представе. Слика Новог Јерусалима о којој је реч, посматрана у светлу еклисијално-евхаристијског симболизма форме коју су му дали сликари архиепископа Данила II, у ствари у светлу тумачења Небеског града у облику храма као симбола литургијске заједнице верних,[68] поред есхатолошког аспекта указује и на еклисијалну димензију евхаристије, речју - афирмише је као тајну Цркве.

Веза Причешћа и Цркве, утврђена на Тајној вечери, има подлогу у схватању о подударности Цркве и Евхаристије.[69] У евхаристијском сабрању верних и у причешћивању телом и крвљу Христовом, према црквеном учењу, открива се и остварује тајна Цркве, а

58 L.Cerfaux, *La Théologie de l' Eglise suivant saint Paul,* Paris 1942, нарочито поглавље *Le Regne de Dieu et l' Eglise,* 299-302. C. Spiq, *L'Epitre aux Hébreux,* t. 2, Paris 1953. 407-409; id. *La Panégyrie de Hébr. 12*, 22, Studia theologica 6 (Paris 1953) 30-38.

59 GCS, I 6, 441. Наведено према R. Borner, *L' assamblée eucharistique, image de la Jérusalem d'en haut,* Assemblés du Seigneur 91 (Paris 1964) 15.

60 J. Chrysostome, *Huit Catéchéses baptismales inédites,* ed. et trad. A. Wender, Sources Chrétiennes 50, Paris 1957, 197.

61 PG 59, 723.

62 PG 150. 589.

63 R.Borner, *L'assamblée eucharistique,* 14.

64 *Божанствене литургије*, 50 и 106.

65 Исто, 74. и 131.

66 A. Rose, op.cit. 265-266.

67 Опште место. Уп. на пример J. Daniélou, *Le signe du Temple,* Paris 1942, Temple céleste, 48-55.
С овим у вези треба напоменути да су у наведеним текстовима, уосталом као у литургијском богословљу уопште, под Небеским градом не подразумева *есхатолошки Јерусалим* описан у Откровењу (21, 1-22, 5), него град верних који посредством Христа на евхаристији уводи своје чланове у реалност будуће стварности (Уп.нап.59)

68 Уп. Посланице апостола Павла Галатима (4, 26-28) и Јеврејима (12, 22-24). Није ми познато дело посвећено непосредно овој теми. Из обимне литературе у којој се у склопу симболизма хришћанске грађевине обрађује и однос архитектонске и светотајинске симболике Цркве cf. нпр. књигу J. Sauer-a, *Simbolik der Kirchengebäudes und seiner Ausstatung,* Freiburg, 1924, passim, посебно 103, sq. Ср. такође нап. 29 и 37.
Веза грађевине и тајне Цркве, изграђена на мисли да храм представља видљиви израз евхаристијског сабрања верних, иначе, веома је јака у хришћанској литератури. Ослоњена је на позната места из четвртог јеванђеља и посланица апостола Петра и Павла у којима се Црква назива грађевином подигнутом на темељу Христу, грађевином чија је глава и чији је угаони камен Христос, а поводом заједнице верних у Коринту - грађевином и храмом божјим. Исти метафорски механизам уграђен је и у еклисиолошку мисао патристичког раздобља. Већ с првим значајнијим градитељским подухватима хришћана примењен је и на материјалну грађевину афирмишући је као слику мистичке реалности Цркве. Тако је за Евсевија, св. Нила и писца химне о катедрали у Едеси црква икона Тела Христовог, за Августина она је figura Ecclesiae, а за Максима Исповедника икона мистерије цркве. Герман I и Никифор цариградски, насупрот њима, говоре о храму - симболу који чини видљивом тајну Цркве. Ова је формулација ушла и у богослужбену лектиру и столећима се одржавала пре свега у службама посвећеним цркви. У византијској служби Освећење храма (најстарији препис у чувеном кодексу Барберини, из VIII века) пред затвореним вратима нове цркве епископ говори: "Господару, који волиш човека, погледај на нас који празнујемо освећење часног храма (име) као симбола твоје најсветије цркве тј. самога твога тела које си удостојио да га апостол Павле назове твојим храмом и удовима Христа твога." За нас је од особитог значаја чињеница да литургијски реализам XIV века на тој основи гради слику *црквене ипостаси.* Описујући последице освећења *дарова*, Никола Кавасила, примера ради, изричито каже: "*то*" (хлеб и вино, М.Р.) "*више нису дарови Светог Духа... то је... храм, храм на којем се уздиже читава грађевина захвалности*".
Треба напослетку запазити - уосталом то представља природан закључак свега што је до сада речено - да је и форма Небеског Јерусалима у уметности света православних изведена из темељног, еклисијално-евхаристијског симболизма цркве зграде.

69 У раној Цркви то схватање одсликано је у напоредности назива: евхаристија и еклисија и њених синонима, заједница и Тело Христово. С тим у складу Ориген каже: "Евхаристија је тип Цркве". За Августина "Причешће није ништа друго до Црква". J. Hamer, *L' Église est une communion,* Paris 1962, посебно поглавље Église et communoté. Une position orthodoxe, 211-223; O. Cleman, *L' eclésiologie orthodoxe comme eclésiologie de communion,* Contact 20 (Nice 1963) 10-36; E. Théodorou, *La phénomenologie des relations entre L'Église et la liturgie,* L'Église dans la liturgie, 279-293. У нас о евхаристији и Цркви врло учено расправља јеромонах А. Јевтић, *Евхаристија у Источној Цркви*, Теолошки погледи 4 (Београд 1974) 209-223.

она се, речено језиком богослова, састоји у сакраменталном, евхаристијском, сједињењу хришћана са Христом и хришћана међу собом у један организам, у Мистично тело Христово, односно у Цркву.[70] Резимирајући овакве погледе старије теологије, Кавасила одређује црквену ипостас као суштинско својство евхаристије: "Црква је означена тајнама тела и крви не као у символима него као удови у срцу... Јер су ове тајне тело и крв Христова... и она (Црква) причешћујући се њима не претвара их у људско тело... него се она сама претвара у то тело и ту крв Христову".[71] Протумачена у складу са еклисијалним импликацијама учествовања у евхаристији, зграда у Причешћу из пећке Богородице Одигитрије не представља ништа друго до *символичну слику евхаристијске заједнице или Цркве, Мистичног тела Христовог*, међутим, сагледана у светлу свега што је речено о Небеском граду у обличју цркве, и, што је још важније, у светлу општеприхваћеног, до сад непоменутог, тумачења Вишњег Јерусалима као слике Цркве у њеној "пуноћи", у њена два аспекта, Цркве на небу и Цркве на земљи,[72] *објекат из Причешћа у Пећи може се протумачити једино као илустрација идеје о евхаристијском скупу верних, Цркви, као есхатолошкој заједници у којој чланови Мистичног тела још у времену антиципирају стварност Небеског царства.* У прилог овом тумачењу поред општих мистагошких објашњења, може се - за нас је то од особитог значаја - навести већ изнето схватање Данила II по којем Црква представља Царство божије[73] и једно место у делу светог Саве где се каже: "Преблаги чудотворац и до нас (данашњих у Цркви) достиже својом богатом милошћу... хотећи као Пастир Истинити да нас... сакупи у *Небески Тор Свој*",[74] најзад - што је са општеправославног гледишта још значајније - и низ текстова из богослужбене лектире. Чврсту зависност наше слике од поменуте догме најодређеније показује једно место из анафоре у литургији апостола Јакова у којем се поводом евхаристијске заједнице подсећа на слику заједнице верних у Небеском граду:

> *"Јер ти си онај кога слави Небески Јерусалим, заједница изабраних, Црква прворођених који су уписани на небесима..."*[75]

Та синтеза историјске и есхатолошке перспективе у Цркви, столећима уназад везивана за доктрину о идентичности ("онтолошкој" и "реалној") Цркве на небу и Цркве на земљи,[76] односно за учење о јединству небеске и земаљске литургије,[77] преовладава у већини богослужбених текстова и на Истоку и на Западу. С њом у складу евхаристија се и назива "сабор неба и земље" у коме се ради слављења Христа сједињују чланови обеју Цркава, хорови анђела и људи, хорови светитеља и "прворођених", чак и усопши.[78] Понављана сразмерно често, на литургији најдиректније у Молитви входа и у замени за Херувимску песму у Литургији пређеосвећених дарова ("Сада Небеске силе с нама невидљиво служе..."), у уметности се идеја о јединству небеске и земаљске Цркве потврђује на првом месту сликањем арханђела и анђела у Причешћу,[79] такође у композицији Служење светих отаца,[80] и увођењем у програм храма - под утицајем представе о истовременом служењу литургије на земљи и на небу - илустрације Небеске литургије.[81] У којој мери је идеја о јединству земаљске и небеске цркве побуђивала пажњу српских сликара XIV века најодређеније показује иконографска интерпретација ове теме у јединственој сцени Причешћа из Раванице. У њој су, у средишту композиције, насликани представници обеју цркава, анђео презвитер и свештеник, и то оба у улози саслужитеља Христу архијереју који стоји пред олтаром и говори заамвону молитву.[82] Зграда у Причешћу из пећке Богородице Одигитрије - јасно је из свега што је речено - следи општи ток евхаристијске иконографије у уметности свог доба. Архиепископ Данило II и његов сликар, као год и њихови савременици, имају на уму мисао да евхаристијски хлеб сједињује стварност неба и стварност земље, само је, уз уобичајено увођење анђела ђакона у сцену, за разлику од других, потцртавају и уз помоћ представе која се у позном средњем веку, на широком подручју византијског уметничког круга, оживљава - видели смо већ - као устаљени иконографски знак за обе реалности, заправо као символ Царства божијег.[83] О новозаветним алузијама на евхаристичку потку двеју реалности Цркве, у ствари на везу евхаристије и Небеског града већ је било речи; остаје нам само да као ужи херменеутички извор за синтезу еклисијалног и есхатолошког аспекта те везе означимо поменуте стихове 22-24 из 12. главе у Посланици Јеврејима:

> *Него сте приступили Гори Сионској и Граду Бога живога, Јерусалиму небескоме, миријадама анђела,*

70 Интерпретације ове синтезе полазиле су, на првом месту, од стихова 10, 16-18 и посланице Коринћанима у којима се заједница верних поистовећује с евхаристијским вином и хлебом:
Чаша благослова коју благосиљамо није ли заједница крви Христове? Хљеб који ломимо није ли заједница тела Христовог? Јер један хљеб, једно тело смо многи; јер се сви од једног хљеба причешћујемо.
Излагана најчешће догматским алузијама на христолошке импликације учествовања у тајни Логоса, Мистично тело, глава тела, удови тела итд, тема о јединству евхаристије и Цркве, понавља се, иначе, упорно у старијој светоотачкој књижевности и касније у византијском литургичком богословљу, инсистирајући увек на истој основној мисли: *евхаристија је принцип мистерије, структуре и живота Цркве и тајна у којој Црква празнује сопствену реалност.* E. Mersch, *La Théologie du Corps Mystique*, tom II, Paris 1936; V. Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l' Église d' Orient,* Paris 1948, 171 sq; L. Cerfaux, *La Théologie de l' Église suivant saint Paul,* Le corps du Christ, 213-225. Види такође претходну напомену.

71 N. Cabasilas, *Explication de la Divine Liturgie,* traduction et notes de S. Salavile, Sources Chrétiennes 4, Paris 1967, 231-233.

72 Уп. Посланицу апостола Павла Галатима (4, 22-32). За кратак приказ теме cf.Y. Congar, *L'ecclésiologie du haut Moyen âge*, 102-103.

73 В. ниже.

74 Уп. А. Јевтић. *Из богословља Светога Саве. Жичка беседа Светога Саве о правој вери,* Београд 1977, 164-165.

75 R.Bornert, op.cit.,14. Идеја је у овој литургији наглашена на више места, посебно у цитату из пророка Исаије који чтец чита после Трисветог (*Божанствена литургија светога апостола Јакова брата Божијег и првог епископа јерусалимског*, Београд, 1985, 14-15.

76 S. Bulgakoff, *Le Ciel sur la terre,* Die Ostkirche. Sonderheft, Paris 1927, 16-42; C. Andronikof, *Le ciel et la terre, L'Église dans la liturgie,*1-18.

77 C. Andronikof, op.cit.,1-18; R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VII^e au XV^e siècle*, Paris 1966, в. Индекс: Liturgie.

78 Опште место. Из обимне литературе наводим кратак осврт код Y. Congar, *L'Église. De saint Augustin à l'époque moderne*, Paris 1970, 329-331 (са старијим написима). И наши писци истичу ову мисао сразмерно често. Примера ради, овде наводим неколико места код Доментијана, *Животи Светога Саве и Светога Симеона*, Београд 1938, 166, 185 и 189.

79 H. Aurenhammer, *Apostelkommunion,* Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Rom - Freiburg - Basel - Wien 1968, 173-176.

80 Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 198-204.

81 K. Wessel, *Liturgie himmlische*, Lexikon der christlischen Ikonographie, Bd. III, 103-106; Ch. Walter, *Art and Ritual*, 217-221.

82 В.Ј. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, Манастир Раваница, Споменица о шестој стогодишњици, Београд 1981, 53-67; id. *О причешћу апостола у Раваници*, Зборник посветен на Бошко Бабиќ, Прилеп 1986, 89-90.

83 Уп.нап. 56.

Свечаном сабору и Цркви првородних, записаних на небесима, и Богу Судији свију, и духовима савршених праведника, и Исусу, Посреднику Новог Завјета, и крви очишћења, која боље говори него ли Авељева.

Истицани често у тумачењима мистагога, ови стихови, посвећени Цркви, слици Небеског Јерусалима у ходочашћу ка Богу,[84] сажимају сву сложену симболику представе Причешћа апостола у храму архиепископа Данила II. Речено најкраће, она се своди на следеће: *свако учествовање у евхаристији, утврђеној на Христовој искупитељској крви, сједињује Цркву неба и земље и још у историји уводи "нови народ Божији у град будућег блаженства"*.

Тумачење евхаристије као средишње тајне у икономији спасења, речено је већ, иманентна је идејној садржини Причешћа апостола. До сада, колико знам, у иконографији разматране композиције није забележена у овој мери дословна формулација еклисијално-есхатолошке димензије евхаристије. Поједине иконографске алузије, међутим, јављају се од најранијих времена у кругу тема које гравитирају тематици причешћа. Недавно објављен евхаристијски печат из Сирије (XI в.), данас у Музеју уметности у Кливленду,[85] садржи представу града Јерусалима (сл. 8), која је, утиснута у просфору, имала задатак да подсети на Вишњи Јерусалим а с њим у вези, једнако као Јерусалим на слици у цркви Данила II, и на есхатолошки и еклисијални карактер евхаристије. У монументалној уметности раног средњег века сликама овог круга - и својим местом у храму, уз олтарски престо, и садржином - прикључују се три подномозаичке представе сачуване у црквама Трансјорданије. Сродношћу с печатом из Кливленда издваја се чувена слика Јерусалима у апсиди базилике из Мадаба (VI в.). Мада замишљена реалистички, као "мапа" Светог града из доба Јустинијана,[86] и она - то произлази из тополошког контекста - представља алузију на Небески Јерусалим. "Цркви" у Пећи, у погледу форме ближе су представе стилизованог храма Соломоновог (сл. 9) и табернакла (сл. 10) у капели Мајке Божије и у цркви презвитера Јована у Рас Сиага крај брда, односно у граду Небо (VIII в.).[87] Насликане уз часну трпезу, у идиличном рајском пределу, оне се - на темељу учења о континуитету Templum Salomonis i Ecclesia Christi[88] - јављају као тумачи идеје о "свјатој свјатих" будућих времена.[89] Истицање есхатолошког аспекта литургије сликама града и храма представља, иначе, устаљени обичај у блискоисточној уметности овог раздобља. Корени појаве, на овом тлу везане за јудејску традицију, сежу до у античка времена. Већ најстарија позната илустрација овог типа, на екстрадосу циборијума у синагоги из Дура Еуропос (244-245), показује иконографски склоп - храм (тетрастил с табернаклом), симбол храма будућих времена, литургичке предмете и жртву Аврамову, јеврејску праслику пасхалне жртве искупљења[90] - врло сродан и идејно и у погледу облика формулацијама које видимо у хришћанској уметности (сл. 11). Истоврсне илустрације у синагогама IV - VII века, изложене у оквиру подномозаичке декорације, увек у близини ниша намењених чувању Торе,[91] послужиле су, без сумње, као узори или су бар учиниле традиционалном праксу које се држе аутори мозаика из цркава крај града Небо. Сликари каснијих времена изостављају симболе старозаветног култа и уз помоћ представа цркве и града у идејно језгро представа овог рода стављају еклисијалну димензију евхаристије, велику тему литургијског богословља средњег века. У оновременој уметности Запада, упоредо с оживљавањем еклисијалне симболике храма-зграде, ревитализују се ранохришћанска решења и на основу њих стварају нове формулације. Евхаристичке конотације сличне представи из Пећи понела је, на

84 О цркви храму као средству путовања верних према Истоку или према Богу: J.M.R. Tillard, op.cit., *L'Eucharistie construit l' Église pérégrinante,* 227-242 и W.Nyssen, *Bildgesang der Erde,* Trier 1977, passim..

85 G.Galavaris, *The Bread and the Liturgy,* Madison - London, 1970, 153-161, sl. 82..

86 G. Galavaris, op.cit., 157-158, сл. 84.

87 S.J. Saller, *The Memorial of Moses on Mount Nebo, II,* The Plates, Jerusalem, 1941, Pl. 109, 1; S. J. Saller, B. Bagatti, *The Town of Nebo,* Jerusalem 1949, Pl. 8, 1.

88 R. Haussen, *Templum Salomonis und Ecclesia Christi,* Zeitschrift für Kunstgeschichte (München-Berlin 1968) 101-121; G. Scheja, *Hagia Sophia und Templum Salomonis,* Istambuler Mitteilungen 12 (Tübingen 1962) 45-58.

89 A. Grabar, op.cit., 428-429. В. такође: id, *Recherches sur les sources juives de l' art paléochrétien,* L' art de la fin de l' antiquité, II, 759-760.

90 E. Revel-Neher, op.cit., 81-86, fig. 3.

91 Ibid, 120-131, сл. 49-54. Реч је о декору синагога у местима: Хамат-Тибериада, Суза, Бет Шен, Нааран, Јерихон и Бет Алфа.





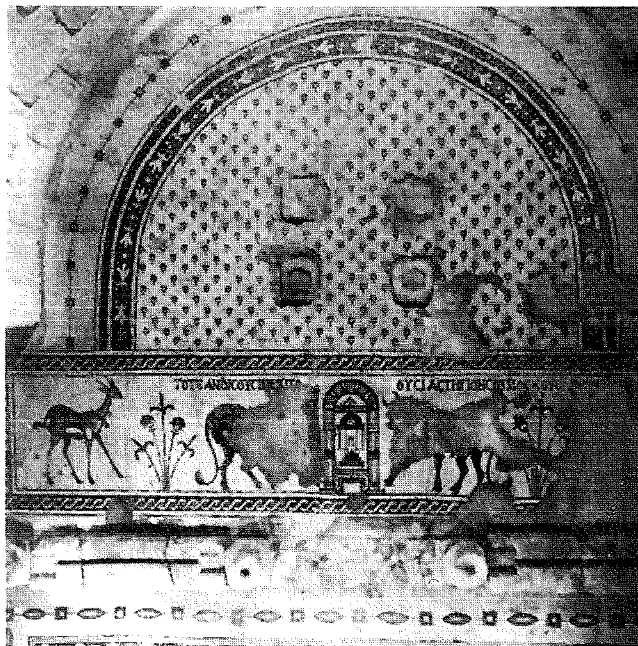
8. Евхаристијски печат. Музеј уметности у Кливленду (према Г. Галаварису)



9. Соломонов храм, подни мозаик у капели презвитера Јована. Монс Небо (према Byzantinische Mosaiken aus Jordanien)

пример, илустрација у Ексултету из Салерна (XII в.), сада у Монте Касину (Ex, 2), у којој тробродна базилика, виђена у пресеку, као целина симболизује Corpus Christi Mysticum а својим унутрашњим устројством институционалну структуру цркве.[92] У средњовековној уметности хришћанског Истока могућно је наћи читав низ више или мање индиректних алузија на ову тему. Јерусалиму у Пећи најсроднији су артофориони у облику цркве, већ поменути симболи Небеског града (сл. 5), намењени чувању просфоре за литургију пређеосвећених дарова,[93] и руски, новгородски и московски, "сиони", такође симболи Вишњег Јерусалима, полагани преко просфоре припремљене на дискосу.[94] За шира иконографска изучавања Причешћа апостола нарочито су занимљиви схематични прикази града укључени у позадину ове композиције. Примера ради, овде помињем само онај у охридској цркви Св. Јована у засеоку Канео (сл. 12).[95] Замишљена у виду комплекса зидова, портика, кула и прозора, архитектура ових кулиса, исто евокација Небеског града, није међутим, имала функцију евхаристичког симбола. Реч је, извесно, о "топографској" реминисценцији на Горњи Јерусалим, тачније речено, на место у коме се, по тумачењу отаца цркве, ритуал Причешћа апостола и одвија. Мотиви овога круга лако су могли одиграти улогу посредника при укључивању ове теме у иконографију Причешћа. То се односи пре свега на поменуте литургијске предмете, који су, будући портативни, симболизам имплициран у представи о којој је реч, ширили на пространом подручју византијске културне сфере. Идејно најближу паралелу Причешћа у Богородичиној цркви налазимо, међутим, у истоименој композицији из северног храма Пећке Патријаршије, у цркви Св. Димитрија, осликаној (око 1345) средствима наследника Данила II на престолу српске цркве, архиепископа, а од 1345. патријарха, Јоаникија II.

Представа у цркви Св. Димитрија (сл. 13) приказана је, као и слика о којој је реч, у другој зони живописа, у апсидалној конхи. И сценска поставка призора и детаљ који нас занима урађени су према аранжману Причешћа из цркве архиепископа Данила II. У центру сцене, раздељене трпезом у два чина, насликан је портик у форми једноставне едикуле завршене кровом на две воде. Конструкција је описана помно и, мада је до пола заклоњена трпезом, јасно је, строго пројицираним прочељем, издвојена од кулиса иза апостола. У средини, у високој, полукружној ниши, прорезана је архитравним улазом, надвишеним линетом у



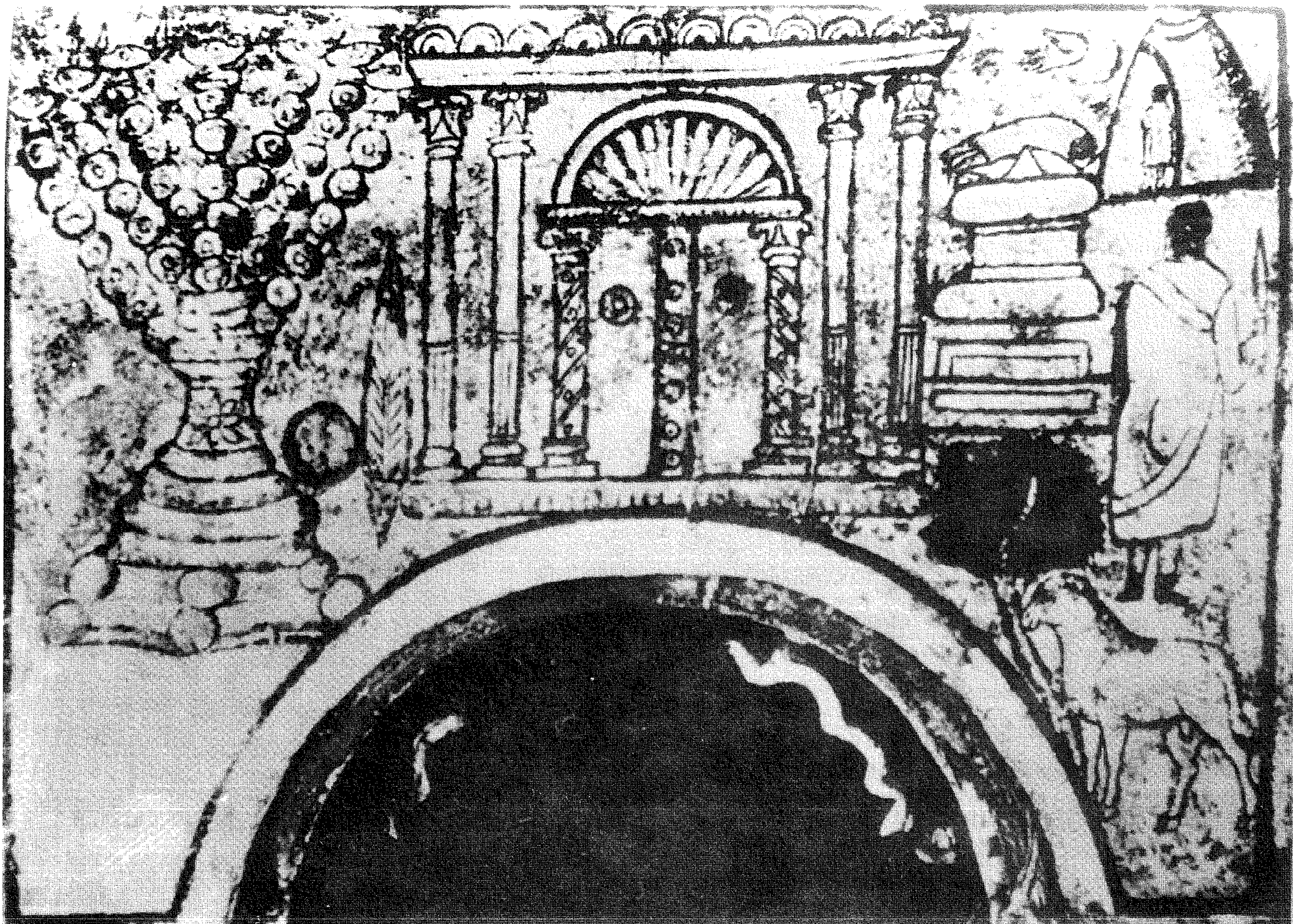
10. Табернакл, подни мозаик у капели св. Богородице, Монс Небо (према Byzantinische Mosaiken aus Jordanien)

92 H. Toubert, *Les représentations de l' Ecclesia dans l' art des Xe-XIIe siècles,* Convegni del Centro di Studi sulla spiritualità medievale. XIII: Musica e arte figurativa nei sec. X-XII, 15-18. ottobre 1972, Todi 1973, 90-91, fig. 10..

93 В. нап.11.

94 И.А. Стерлигова, нав.дело, passim.

95 П. Миљковић-Пепек, *Црквата св. Јован Богослов - Канео во Охрид*, Културно наследство III, Скопје 1967, црт. 3, Т. XI и XII. Међу српским споменицима у ову групу спада Причешће у Новој Павлици (А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад 1970, цр. 71). Овамо се може прибројати и архитектура у Причешћу из Старог Нагоричина (исто, цр. 45). Треба, међутим, имати на уму да кулиса у овој сцени, иако смишљена на начин типичан за једну врсту ранохришћанских представа Небеског Јерусалима, садржи мотиве који се у XIV веку јављају у илустрацијама широког круга библијских тема.



11. Екстрадос нише за Тору. Синагога у Дура Еуропос (према А. Грабару)

којој је смештено мермерно попрсје. Објекат је украшен корнишом, низом симетрично размештених орнамената и ликовима тројице младића, лево и десно од нише и у врх фронтона. Већ на први поглед, по свим појединостима, види се да капија из Причешћа у храму Јоаникија II представља учену конструкцију зналца. Симбиоза улаза, конхе и едикуле, протумачена у науци као скраћени приказ храма и слика Cavernae mundi,[96] држи се сасвим одређено врло старих реторских формула сликане архитектуре. У предхришћанској уметности Блиског истока симбол храма-палате и пролаза у надземаљски свет,[97] у Риму, у исто време, панегиричка porta regia (у palatium sacrum) и симбол другог света (у објектима фунералне намене,[98] конструкција овога типа јавља се сразмерно често и у сликарству средњег века. Овде је довољно навести aulae siderae, приказе небеских станова "изабраних", у куполи ротонде Св. Георгија у Солуну,[99] и едикуле у илустрацијама теме Богородица затворена врата[100] или Неверовање Томино (сл. 14).[101] Иста комбинација, најзад, понавља се и у конструкцији средњовековног портала, у српској уметности, примера ради, на улазу у северни вестибил Богородичине цркве у Студеници,[102] због чега није нео-

96 T. Burchart, *"Je suis la porte". Considération sur l' iconographie du portail d' église romane*, Etudes traditionelles 308 (juin 1953) 168 sq. и 309 (juillet 1953) 233 sq; J. Hani, op.cit. 92.

97 B. Goldman, *The Sacred Portal. A Prymary Symbol in Ancient Judaic Art,* Detroit 1970. 69. Цитирано према: E. Revel-Neher, op.cit.. 197.

98 H. Trop. *Qelques remarques sur les mosaïques de l' église Saint-Georges â Thessalonique,* Πεπραγμένα του Θ΄ διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη, 12-19 απριλίου 1953) Τόμος Α΄, Αθήναι 1955, 495-497.
Од особите је важности, уз све што је речено, поменути да се у хришћанској уметности постконстантиновског раздобља срећу тз. "саркофагоидни" престоли, заправо часне трпезе чије је доње постројење, намењено чувању моштију, изведено у облику четвороугаоне просторије. Њихов изглед - то ваља држати на уму - подсећа, не ретко, у знатној мери на здање из Св. Димитрија у Пећи. Логично је због тога у објекту о коме је реч видети на првом месту реминисценцију на та решења, односно алузију на здање гроба Господњег и на тумачење часне трпезе као гроба Христовог. Иако врло привлачна, ова је могућност мало вероватна и то из више разлога. 1. Часне трпезе у овом облику карактеристичне су за хришћанску уметност на Западу. 2. На отвору "саркофагоидних" часних трпеза, у складу с традицијом негованом у античкој фунерарној уметности, редовно стоје врата, израђена некад у перфорираној мраморној плочи, некад у металу. 3. Једини примерак сачуван на Истоку, из Принеје, у Малој Азији, штавише, нема никав отвор. 4. Отвор на овим конструкцијама налази се по правилу на задњој страни. (О "саркофагоидним" трпезама уп. A Ορλάνδου, Η Ξυλόστεγος παλαιοχριστιανική βασιλική της μεσογεικης λεκάνης, II, Αθήναι 1954, 452-454). Сем тога, здање у Пећи не показује ни у једном детаљу да је замишљено по угледу на конструкције о којима је реч него под утицајем представа свечаних капија распрострањених у сликаној и изгледа улаза у реалној архитектури (завршено је кровом на две воде и покривено опеком).

99 Idem. сл. 2.

100 Уп.илустрацију ове параболе у цариградској цркви Богородице Памакаристос: H. Belting, C. Mango, D.Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fetye Camii) at Istanbul,* Washington 1978, сл. 108 и 109.

101 Међу многим примерима мотива који се, из ове композиције, могу прибројати типу конструкције коју видимо на капији у Причешћу из Св. Димитрија, блискошћу са изворним склопом схеме издваја се архитектура портика на икони Неверовање Томино из Народног музеја у Охриду с почетка XIV века. Уп.V.J. Đurić, *Icônes de Yougoslavie,* Belgrade 1961, 89-90, Pl.XIV.

102 Г.Бабић, В.Кораћ, С.Ћирковић, *Студеница,* Београд 1968, сл. 11. О пореклу и значењу ове комбинације у архитектури романског Запада расправља T.Burchart, op.cit., passim.



12. *Причешће айосйола, Св. Јован - Канео, Охрид (йрема П. Миљковићу - Пейеку)*



правдано запитати се не представља ли пећка "едикула" смишљену реминисценцију на решења реалне архитектуре. Неочекивано уметнута у центар - на место циборијума - иконографски одређена улазом, она је у сваком случају истакнута као мотив који генерише смисао целине.

У хришћанском свету врата су на првом месту слика и симбол.[103] У Старом завету место манифестације божје славе и знак божје комуникације са људима,[104] мотив је у новозаветним текстовима постао средишња слика у излагањима нове, христолошке сотириологије.[105] Полазећи, на једној страни, од низа библијских стихова (од Откровења, 3,20, пре свега), а на другој од јудејске церемонијалне праксе, православна црква ставља врата, врата храма и врата иконостаса, у жижу низа богослужења, тумачећи их најчешће као видљив израз мистерије обожења и спасења, као улазе у Царство, у небо, у рај, односно у Небески Јерусалим.[106] Иконографија врата у сликарству византијског круга, на жалост, није истраживана систематски. То што је о њима до сада речено показује, ипак, да је мотив, исто као у светоотачкој и у оновременој егзегези његових библијских помена, носилац широког круга, често врло сложених теолошких тема.[107] Портик у Причешћу из Св. Димитрија, својом општом концепцијом налик не тако малобројним представама мотива у виду едикуле,[108] везује се врло одређено за полазни, сакраментални смисао православног симболизма улаза. Мотив врата и његови супститути, пролаз, уздизање, прелазак (διαβατήρια), понављају се кроз читав средњи век и у теолошким разматрањима и у богослужбеној лектири везаној за Причешће. Тако се у Ускршњем канону Јована Дамаскина за Христа каже да је: "**пасха** (евхаристијска вечера) **двери раискїѧ нам ѿверзающаѧ**".[109] У више пута цитираном спису "О животу у Христу" "најмудријег" Николе Кавасиле, у складу са учењем да спасења нема изван главних светих тајни, вратима која воде у Рај називају се и крштење и миропомазање и евхаристија.[110] У литургији се, најзад, та алузија на евхаристију као врата која људски род воде у спасење евоцира стиховима 7-10 23. (24) псалма: "Подигните врата надвратнике своје, и дижите се вечна врата..." које свештеник говори током последовања пред узимање евхаристијских дарова.[111] Капија у центру Причешћа, узме ли се дословно смисао наведених текстова, представља врата раја и врата неба, међутим, она се, због свог изгледа,[112] може да поистовети једино с њиховим супститутима, с вратима Небеског царства и Горњег Јерусалима. Небески Јерусалим из Причешћа у Богородици Одигитрији и портик у цркви Св. Димитрија, другим речима, представљају иконографску варијацију исте идеје - и један и други мотив истичу причешће као тајну "васкрсења хришћана у Христу", односно као тајну кроз коју човек још у историји учествује у




13. Причешће айосшола, Св. Димиширије у Пећкој йашријаршији (йрема А. Сшојаковић)

103 M.Lurker, *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*, München 1973, 327-329; id, *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1991, 773. В. такође чланке: A. Calmet, *Les portes Eternelles*, Bible et vie chrétienne, 51 (Paris, Mai/Juin 1963), 35-36 и J. Goettmann, *Les portes de la vie* ibid. 37-59.

104 *Dictionnaire de la Bible*, V, 548-555 (Porte).

105 В.нап. 105.

106 Богословске и симболичке аспекте литургичке функције врата укратко излаже P. Edvokimov, *La signification liturgique de portes dans les Eglises Orthodoxes*, Bible et vie chrétienne 51 (Paris, juin 1963) 61-66. О месту врата иконостаса, наоса и цркве у богослужбеној пракси детаљно, истина посредно, говори J. Mateos, *La célébration de la parole dans la liturgie byzantine*, Orientalia Christiana Analecta 191, Rome 1971, 13-19, 71-90. В. такође, R. Taft, op.cit. passim, особито 111-112, 308-311, 408-411.

107 Реч је, на првом месту о тумачењима христолошких, теотоколошких, сотириолошко-есхатолошких и епифанијских тема. Међу њиховим ликовним тумачима, илустрације ради, поменимо: Врата града у композицији Сусрет Јоакима и Ане, Затворена врата у сцени Парабола о мудрим и лудим девојкама, Затворена врата у Неверовању Томином, илустрације параболе Богородица Затворена врата и Богородица "Врата слова", затим Врата Раја, Неба и Небеског града у низу различитих тема. Посебно место у овом кругу тема припада јеванђељском стиху (Јн. 9, 10) "Ја сам врата, ко кроз мене прође спашће се..." Замишљен као тумач искупитељске функције Сина Божијег, он је, најчешће у оквиру представе Христа, исписиван или на улазу у храм или над вратима која из припрате воде у наос цркве.

108 Већ летимичан поглед на расположиви материјал показује да представе врата у виду едикуле спадају међу најчешће форме мотива у средњовековном сликарству. За представе едикула-врата у псалтирима уп. S. Tsuji, op.cit., sl.9, 10, 18, 19 и 20. За архитектуру у илустрацијама персонификације Богородица затворена врата в. G. Babić, *L' image symbolique de la "Porte fermée" à Saint-Clément d' Ochrid*, Synthronon, Art et Archéologie de la fin de l' antiquité et du Moyen Age, Paris 1968, fig. 1. Изван овог круга, илустрације ради помињем затворена врата у композицији Неверовање Томино (уп.напр. ову сцену у Сопоћанима: Б. Живковић, *Сопоћани, Цртежи фресака*, Београд, 1984, IV 10, врло често сликана у форми едикуле.

109 **Послѣдованїе во стую и великую недѣлю пасхи**, Београд 1987, **ка**.

110 PG 150, 504. . "Кроз капије светих Тајни" кроз које верници улазе ка небу и у небо" - додаје Кавасила - "силазе на земљу не само анђели да би служили светом жртвенику, него и сам Господ Христос".

111 J.Радовановић, *Иконографска истраживања минхенског српског псалтира*, Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века, Београд, 1988, 162.

112 Добро је познато, наиме да се врата Раја сликају затворена и с херувимом а врата неба у виду вратница. О представама врата неба, уп. S. Tsuji, op.cit., passim.

реалности Небеског Јерусалима. Есхатолошки карактер евхаристије не представља, међутим, ни у овом случају искључиви смисао разматране теме - врата Небеског града, још од библијских времена тумачена као сублимација идеје града уопште,[113] у контексту Причешћа указују такође на град верних, односно на Цркву. Врло учени аутори живописа у цркви Св. Димитрија, зограф Јован и његов анонимни сарадник, нема сумње, знали су добро за прастару, често понављану доктрину која учи да се врата неба, Небеског царства или Небеског града налазе у Цркви.[114] Ослоњена на речи патријарха Јакова (Пост, 28, 17): "... како је страшно мјесто ово! овдје је доиста кућа Божја и ово су врата небеска", уграђеним и у служби Освећења храма, према тумачењу светих отаца, та врата, у ствари, и нису друго до заједница верних сједињена на евхаристији у Мистично тело Христово.[115]

Уклопљени у шири контекст учења о евхаристији, архитектонски мотиви у композицијама Причешћа апостола из двеју пећких цркава, Црква Јерусалим, заправо Небески Јерусалим, и Врата небеског Јерусалима, повезани су уско са централном, есхатолошком поруком хришћанства која је и у потпуно развијеном обреду XIV века чувала ранохришћански, пасхални карактер богослужења. Полазна мисао те поруке јесте схватање да се евхаристија, установљена у тренутку Христове смрти, и по садржини и по смислу подудара са Ускрсом.[116] У складу са овим схватањем, евхаристија је још од времена успостављања празника тумачена као пасхална вечера, као тајна која понављајући сваки пут изнова смрт и васкрсење Христово, мистериозно испуњава дело спасења, победу над смрћу и коначан прелазак у небески свет. Резимирајући учења светоотачког богословља, састављачи литургијских текстова понављају ову мисао небројено пута.[117] За нас је у свему томе од највећег значаја чињеница да се тај пасхални аспект спасењских догађаја и дивинизаторска функција основних светотајинских радњи, како у мистагошком и богословском наслеђу тако и у иконографији, традиционално излаже сликама врата. На темељу корелативности разарања врата пакла и отварања врата неба, видљивог знака оствареног искупљења, примера ради, већ током XII века пасхални смисао Васкрсења Христовог наглашава се сликом отворених вратница у сегменту неба, у горњем регистру композиције Силазак у Ад (сл. 15).[118] Сагледана у светлу наведене чињенице, разматрана слика из цркве Јоаникија II показује се као плод логичног напора да се формалним средствима и у Причешћу овлада идејом коју је иконографска пракса у приказима пасхалних тема вековима уназад изражавала на исти начин.

Устројен у складу с устаљеним реторским визијама пролаза у надземаљски свет, портик у Причешћу из цркве Св. Димитрија, морао је у очима савременика и због једног нарочитог детаља представљати идеалну слику светотајинског улаза у Небески град. За разлику од улаза у "ограђени врт рајског блаженства", у протолошки Рај, затворен за човека и чуван од њега после греха Адамовог,[119] и врата неба, сликаних у виду двери, капија у нашој слици, наиме, отворена је и приказана без вратница. У представама Небеског Јерусалима опште место, ослоњено на опис капија Новог Јерусалима у Откровењу (21, 25), "И врата његова



14. Неверовање Томино. Народни музеј у Охриду (према В. Ј. Ђурићу)

неће се затварати дању, јер ноћи ондје неће бити",[120] та појединост у Причешћу стоји, без сумње, у уској вези са спекулацијама мистагога у којима се излаже да врата која отварају свете тајне, захваљујући безгрешности новог Адама, Христа, остају за човека - без обзира на његову природу, чак и на његов грех - отворена до краја

113 *Dictionnaire de la Bible*, V. 553-554 (Porte, 3. Les portes de la ville). В. такође: J. Rykert, *Idea of the Town. The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*, London 1976, 141.

114 A. Rose, op.cit., 263.

115 J.Hani, op.cit., 93.

116 На пасхалном аспекту евхаристије задржавају се и стари и савремени писци приручника о литургичком богословљу. За ову прилику наводимо поменуто дело J. Tillard-а у целини посвећено овом проблему. О односу старозаветне пасхе, Христове искупитељске жртве и евхаристије cf. J. Daniélou, *Bible et liturgie*, Paris 1958, 174-193 и 388-408. У домаћој литератури о оба питања уп. Л. Мирковић, *Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне цркве*, Београд, 1961, *Ускрс*, 172-200.

117 J.Tillard, op.cit., наводи сва места и у Источним и у Западним литургијама која се односе на Христа као пасхалну жртву. За текстове православних литургија в.стр. 138-146 и 205-212.

118 Уп. Н. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских*, С. - Петербург 1892, 401, црт. 189.

119 Опште место. В. на пример J.Daniélou, *Catéchèse pascale et retrouvé au Paradis*, 119.

120 За утицај извора на представе Небеског Јерусалима настале до X века cf. M.Louise-Thérel, op.cit., 107.

света.[121] Правећи аксиолошко поређење сотириолошке функције св. тајни и Раја, Никола Кавасила, у духу учења Цркве о стадијалној природи историје, изричито каже: "Ове капије (капије светих тајни, М.Р.) вредносније су и корисније него рајске капије."[122]

Представе Причешћа апостола из двеју цркава у Пећкој патријаршији - рецимо овде јер за то до сада није било прилике - иако у детаљима без правих аналогија, не стоје по страни од текућих збивања у иконографији ове теме. На свој начин, две слике потврђују општу склоност сликара православног света да залазе у теолошке суптилности евхаристије, приметну још од XI века на многим детаљима композиције (по увођењу ритуалних цитата, посебних мотива, или по наглашавању акцесорних атрибута). Само у уметности Србије, Јерменије и Грузије може се набројати десетак споменика у којима се уобичајена представа - претежно на начин видљив у Пећи, убацивањем мотива у центар композиције - преслојава алузијама на различите идејне аспекте евхаристије.[123] Какви су интелектуални и духовни подстицаји тих варијација, такође постоји ли у XIV веку заједнички покретач идејних иновација у иконографији Причешћа - тешко је докучити пре него што се појава истражи у целини. Када је реч о представама у Пећи, оправдано је веровати да оне нису насликане случајно у седишту Српске цркве. Наиме, околност да се у евхаристији, уз литургијску структуру Цркве - како је изложено, јединство људи у Христу са Богом и јединство људи у Христу међу собом - потврђује и канонска структура Цркве - административни систем видљивог црквеног организма - исто тако и низ књижевних и иконографских извора који казују да је у оновременој Србији овој чињеници придаван нарочит значај, дају нам повод да у сликама из Богородице Одигитрије и Св. Димитрија видимо ликовни израз званичног погледа врхова Пећке архиепископије на постојеће канонско стање у Цркви на Истоку.

Тумачена као манифестација јединства и целовитости Цркве, евхаристија је током средњег века, у складу с јеванђељем и с ранохришћанским предањем, представљала, као год што и данас представља, крајњу богословску меру црквене организације према којој помесна или локална црква - верници епархије с епископом, сједињени у евхаристији - није само део универзалне цркве него организам идентичан Цркви, Тело Христово у свој својој целовитости.[124] Исту ту, евхаристијску еклисиологију,[125] у словенском свету раширену још у време Ћирила и Методија,[126] исповедају и најугледнији писци и велики челници Српске цркве овог доба.[127] За нас је у томе од особитог значаја околност да се есхатолошки аспект литургијске еклисиологије у већ поменутим изворима са светотајинске не ретко пројицира и на јуридичку, на канонску структуру Цркве.[128] Тако, оснивач аутокефалне Српске цркве, Свети Сава, после њега и ктитор Богородице Одигитрије, Данило II, обојица првенствено градећи своје схватање Цркве на доктрини о Домостроју спасења, на учењу да се "предвечни божански план" после смрти Христове, уз помоћ Светог Духа, реализује у Цркви,[129] али и поводом виђења Српске цркве,[130] недвосмислено имају на уму мисао да се све помесне, катедралне цркве - како се у списима св. отаца каже, исте и међусобно и са апостолском Сионском црквом, "мајком свих цркава" - поклапају са есхатолошком Црквом Божјом на Небу, с Небеским Јерусалимом.[131] Изграђено на доктрини да се овај идентитет потврђује мистериозно у евхаристији, то схватање оставило је видан траг у идеологији локалне цркве у свим срединама на хришћанском Истоку.[132] У иконографији је идентитет Цркве Божје, локалне цркве и Небеског царства излаган - ово заслужује да се изричито нагласи - на начин врло сродан решењу које видимо у храму Богородице Одигитрије. Већ поменути литургички "Јерусалими" или "Сиони" ("мали" и "велики"), сачувани у катедралама Новгорода и Москве, где су, искључиво током архијерејског богослужења, коришћени у процесијама Великог входа, имају задатак - у томе је сагласна већина руских научника - да, као "меморијални знак", као подсетник на "мајку цркава" - укажу на прејемство двеју руских епископија од првобитне апостолске Цркве

121 Уп. на пример Н. Кавасила, loc. cit., sq.

122 P.G. 150, 512.

123 За ову прилику довољно је сетити се Дечана, где је стандардна схема приказом двају херувима преслојена алузијом на истовремено служење земаљске и небеске литургије (Мало је - треба рећи с тим у вези - вероватно наведено тумачење Б. Тодића, (*Tradition et inovations dans le programme et iconographie des fresques de Dečani*, loc. cit.), према којем је по среди подсећање на скинију. Један или два херувима сликају се у уметности XIII-XV века над часном трпезом у свим главним евхаристичким темама, у представама Служења Литургије (напр. у Агиа Соломони, где лево и десно од часне трпезе лебде два херувима; уп.S. Hatfield Young, *The Iconography and date of the wall paintings at Agia Solomoni, Paphos, Cyprus*, Byzantion LVII, Bruxelles 1978, 91-111, pl. III) или у композицијама Небеске литургије (напр. у Грачаници; уп. Б. Живковић, *Грачаница, Цртежи фресака*, Београд 1989, I), најзад и у самом Причешћу апостола (T. Velmans, *Les fresques de l' église de la Vierge à Kincvisi, Une image de la Communion des Apôtres*, Cahiers archéologiques XXVII (Paris 1978) 147-161). Сасвим је неочекивано настојање аутора да путир са честицама хлеба и свећњак на престолу доведе у везу са свећњаком и хлебом који у Шатору сведочанства стоје на "столу предложења". Појава свећњака на трпези, мада се он у Причешћу апостола, колико знам, не слика другде, сасвим је логична. Његова употреба, уобичајена у литургији, везана је за читање јеванђеља, односно за симболику "јеванђељске светлости" и догмата Христовог учења (И. Дмитриевский, *Историческое, догматическое и таинственное изьяаснение божественной литургiи*, С-Петерсбургь 1884, 90-91) или Раванице, у којој, како смо видели, Христу архијереју саслужују анђео презвитер и свештеник (уп. нап. 82), или Кобајра (N. Thierry, *Les peintures de la Cathédrale de Kobayr (Tachir)*, Cahiers archéologiques 29/Paris 1980-1981/ 103-121, посебно 113-117) и Поганова (А. Грабар, *Нерукотворевний спась ланского сабора*, Прага 1930, 27), с представама Христа Пантократора, односно Мандилиона на часној трпези или Кинцвиси, где, сасвим необично, у центру композиције Христос уздиже крст (Т.Велманс, op.cit.).

124 J. Zizioulas, *L' Être ecclesial*, Paris 1981, L' Église locale dans une perspective euharistique, 181-194. Аутор наводи основне изворе и главну литературу. О истој идеји у раној цркви уп. B. Botte, *La collégialité et les Conciles*, Paris 1960, 14. sq. За историју схватања у српској теолошкој мисли средњег века уп. јеромонах А. Јевтић, *О еклисиологији Светога Саве*, Студеница у црквеном животу српског народа. Симпосион Богословског факултета у част осамстогодишњице манастира Студенице, 5-7. октобра 1986, Београд, 1987, passim, посебно 114.

125 Израз савременог православног богословља. Први га употребљава руски теолог Н. Афанасјев.

126 Јеромонах А. Јевтић, *Свети равноапостоли Кирило и Методије*, Богословље 1-2 (Београд 1977) 17-36; исти, *О еклисиологији Светога Саве*, 112-113.

127 Први архиепископ српски и оснивач аутокефалне Српске цркве, Свети Сава, касније и други, најпре Доментијан и Теодосије, за њима и архиепископ Данило II, градећи своје схватање Цркве, узимају за полазиште учење по којем је свака епископална црква потпуни прејемник Цркве Христове, Уп. Јеромонах А. Јевтић, *О Еклисиологији Светога Саве*, 18-115; *Еклисиологија архиепископа Данила Другог*, 110-111.

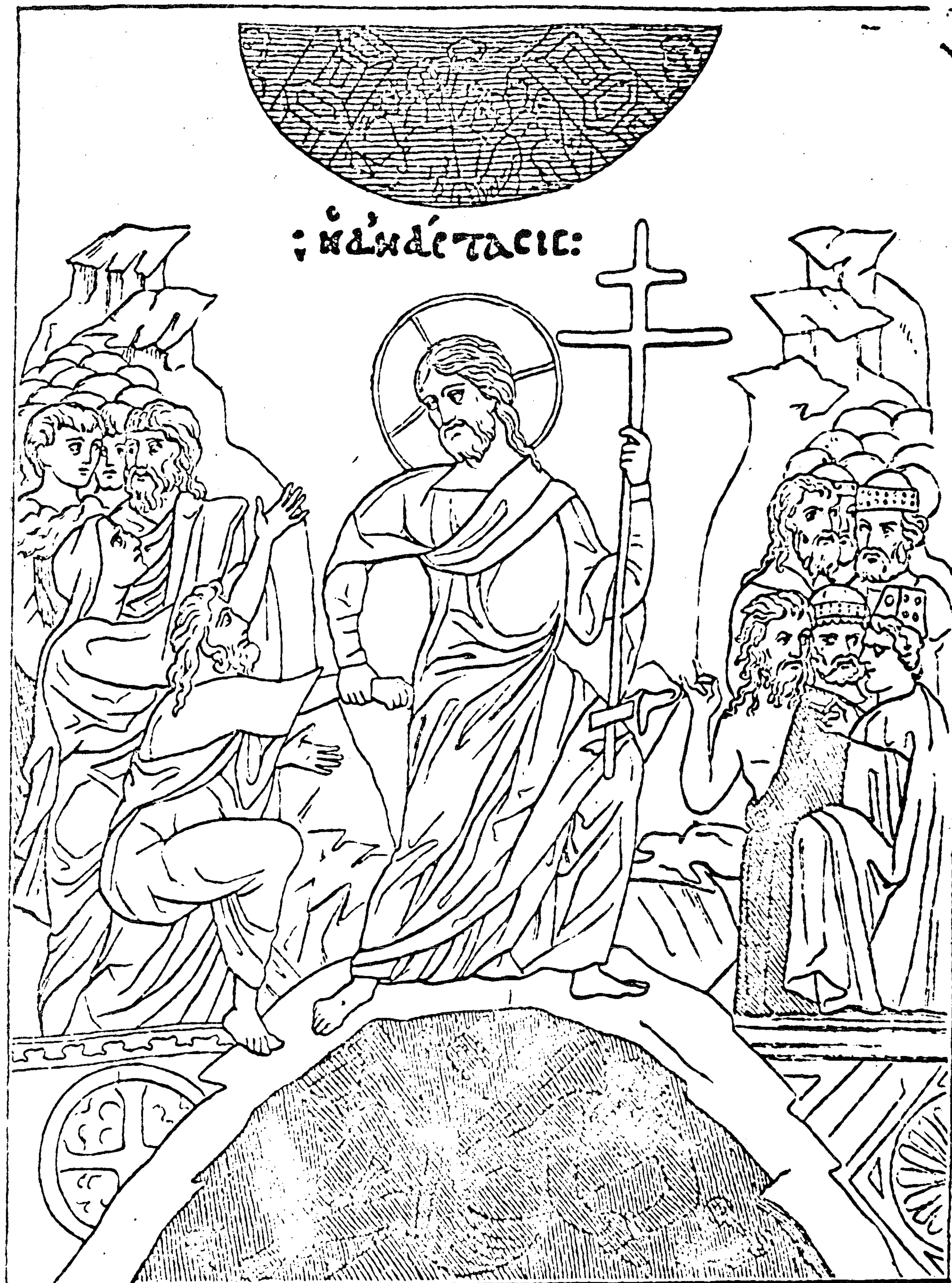
128 W. Pannenberg, *La signification de l' eschatologie pour la compréhension de l' apostolicité et de la catholicité de l' Église*, Istina 14, (Paris 1969), 154-170; Zizioulas, op.cit., 145, sq. О епископу као чиниоцу домостроја спасења у есхатолошкој перспективи у нашој литератури уп.: Јеромонах А. Јевтић, *О Еклисиологији Светога Саве*, 108.

129 Јеромонах А. Јевтић, нав. дело, passim, посебно 106-111: исти, *Еклисиологија архиепископа Данила Другог*. 11 и 13.

130 Уп. претходну напомену.

131 Јеромонах А. Јевтић, *О еклисиологији Светога Саве*, 114-115.

132 В.напр. J. Мајендорф, *Византијско богословље*, Крагујевац 1985, 254-255. В. такође J. Zizioulas, op.cit., 181 sq.



15. Силазак у Ад. Париз, Bibl.nat., gr.75, fol. 225 r (према Н.Покровском)

Божје.[133] Улогу "Сиона" у излагању идеологије катедралне цркве показује још одређеније фреска из саборне цркве у Трнову, где су у XIV веку насликани апостоли Петар и Павле како између себе држе цркву кружне основе, реплику познате сионске ротонде.[134] Према мишљењу А. Грабара, слика својим главним мотивом алудира на апостоле а преко њих, сагласно учењу о прејемству, и на челнике Бугарске цркве, као на осниваче хришћанског

133 И.А.Стерлигова, нав. дело, 283-285. Н.В. Покровский, *Иерусалимы или сионы Софийской ризницы в Новгороде*, Известия XV археологического сезда в Новгороде, 1911, 68-71 /наведено према И.А. Стерлигова, нав. дело, 283). верује чак да су Јерусалими московског Успенског сабора (XV в.) везани за планове "создания управляемой митрополии", заправо за стицање "самостоятельности" руске цркве, установљене, после више од пола века настојања, 1448. избором за првог аутокефалног митрополита рјазанског епископа Јоне.

134 B. Filov, *Early Bulgarian Art*, Bern 1919, pl. XV.

Јерусалима: "... les apôtres leur sont associés - сматра Грабар - en tant que fondateur de la Jérusalem chrétienne, et il faut supposer que les prêtres qui portaint des "Jerusalem", semblables, dans les procesions liturgiques, ne faisaient que suivre l' exemple des apôtres."[135] Улогу врата Небеског града у идеологији помесне цркве није могућно потврдити сличном иконографском праксом, међутим, подаци са других страна упућују јасно на могућност да ни патријарх Јоаникије није имао на уму само евхаристијско-есхатолошку садржину мотива. У прилог таквој могућности говори у првом реду улога врата, врата цркве, манастира или града, у истицању есхатолошке и месијанске функције епископа. Полазећи на једној страни од јеванђељске представе о месту Христовог прејемника у структури евхаристијског скупа, а на другој од византијског дворског панегирика, од тријумфалних и литургијских улазака ромејских императора у престоницу и у особито поштоване цркве Константинопоља,[135а] богослужбена пракса цркве на Истоку тумачи церемонијалне уласке епископа, и у замисли обреда и у садржини текста који га прати, у перспективи учења о епископу као слици Христа који верни народ предводи на путу у вечни живот.[135б] То што је ова мисао изложена у оквиру Причешћа морало је у очима савременика представљати само потврду есхатолошке мисије цркве, у ствари већ помињаног учења према којем њен ход према блаженству Небеског града, на челу с епископом, тајанственом главом Мистичног тела, води кроз "капију тела и крви". Трагање за доказима који би потврдили свест иконографа о оцртаној улози врата у епископалној мистици мора се препустити временима која долазе, но чињеница да се у уметности Запада јављају представе у основи сличне мотиву из центра Причешћа у св. Димитрију, примера ради да поменемо јубиларне медаљоне с представом централног дела свечане процесије у којој папа, праћен црквеним великодостојницима и верним народом, руши зазидану мембрану на капији Небеског града, чини вероватном могућност да су мотив из причешћа у св. Димитрију и папске иконографије могли имати заједничке изворе, дакако, у ранохришћанском иконографском наслеђу.

Појава "Јерусалима" и капије Небеског града у композицијама Причешћа насликаним у Пећкој патријаршији заснована је, очевидно, на доктрини према којој *свака помесна црква, уколико је изграђена на евхаристији, представља "пуноћу Царства божјег"*. С пуно основа се, у исто време, иако то због несагласности јурисдикционе и евхаристичке еклисиологије изгледа нелогично, може да тврди да поручиоци двеју слика - слично се може рећи и за ктиторе сликарства у трновској катедрали - истичући ликовну интерпретацију евхаристијског карактера Цркве нису имали у виду само епископалну цркву уопште, поготово не епископију у Пећи, већ аутокефалну Српску цркву у целини, Пећку архиепископију са свим њеним помесним јединицама. У средњовековним српским изворима нигде се изричито не афирмишу ни аутокефални партикуларизам ни аутокефалистичка екслисиологија али нам и Свети Сава, поистовећујући Цркву, "народ Божји", како стоји у списима његових биографа, с народом "мојега отачаства",[136] за њим и његови следбеници, Доментијан, Теодосије и Данило II, прва двојица говорећи о Цркви народа Божјег у "српској земљи",[137] последњи истичући једнакост "граница Цркве и државе у Српском народу",[138] пружају недвосмислена уверења да су угледни представници архиепископије у евхаристијско-есхатолошкој димензији заједнице коју предводи епископ налазили догматско оправдање за канонски статус Српске цркве. Преношење атрибута епископалне на аутокефалну цркву, практиковано још од IV столећа у образложењима патријаршијског поретка пентархије,[139] у пуном је складу, иначе, са околношћу да се, упркос наглашеном интересу српских сликара за сагледавање богословске потке Причешћа,[140] иконографске алузије на еклисијалну природу евхаристије јављају само у седишту Српске цркве. Изложену могућност, најзад, потврђује и место које је у старијем српском живопису дато одбрани - не случајно, такође аргументима епископалне и епископоцентричне "идеологије" аутокефалног статуса Српске цркве, њеном односу према "мајци свих цркава" и пореклу власти поглавара архиепископије или патријаршије у Жичи и Пећи. Тек основана Српска црква излаже ове идеје истичући у храму Вазнесења Христовог у Жичи, потом и у цркви Св. Апостола у Пећи, сцене из Христовог живота везане за оснивање Цркве и одређивање апостолске (епископске) мисије у њој.[141] Стотинак година касније, након проглашења Патријаршије, над престолом српских патријараха, у југозападном углу Св. Апостола, са истим циљем, истичу се представе Христа и апостола Петра, теме које се - изузев у канонским прописима о првенству на којима су утемељене и мистика и власт патријарха - у Византији противстављају сваком тумачењу порекла власти, нарочито примата који би био

135 A. Grabar, *Le reliquaire*, 431.

135а E.H.Kantorowiz, *Oriens Augusti - Lever du roi*, Dumbarton Oaks Papers, XVII (Waschington 1963) 153-154.

135б У складу са ранохришћанском улогом епископа у црквеној заједници, празнични уласци цариградских патријараха у Св. Софију и у још неке цркве византијске престонице, у познијим временима и уласци поглавара других помесних цркава, имају форму свечаног церемонијала, и по форми и по садржини идентичног империјалним, римским и оновременим. ритуалним уласцима. Ритуал на најважнијој станици тог пута, на вратима храма, саздан по моделу Уласка Христовог у Јерусалим, јасно ставља епископа у улогу Христа, који народ уводи у Небеско царство. У служби освећења храма, та је идеја још од времена цара Јустинијана, исказивана већ поменутим стиховима 23 (24) псалма "Подигните врата надвратнике своје.." којима се прославља улазак у небо Цара славе. У дневном богослужењу та је идеја нашла свој потпун израз у малом входу архијерејске литургије, а у годишњем, пре свега исто уз помоћ стихова 7-10 23 (24) псалма, на почетку јутрења на Пасху. За нас најважнији, последњи обред, везан за стајање епископа, свештенства и народа пред закључаним "царским вратима", сасвим у духу наведене улоге епископа, представља победу Христа над кнезом таме, адом, ослобођење хришћана и њихово увођење у Небеско царство. Тумачећи овај обред Симеон Солунски († 1429) изричито каже: "... архијереј улазећи (у храм; М. Р.) представља Христа који се узноси на небо... А ипођакони вичу: На многаја љета Господе, сведочећи да се не слави човек него Исус Христос велики цар и архијереј.. Зато архијереј са Његовом благодаћу бива поздрављен као Христос... И врата се затварају због оног: "Подигните врата", а када ови поздраве архијереја врата се отварају... јер Христос је онај који нам је дао улазак у светињу кроз завесу Његова тела.

136 Доментијан, *Животи Светога Саве и Светога Симеона*. (Превео Л. Мирковић), Београд 1938, 121, 177.

137 Доментијан, нав. дело, 225; Теодосије, *Житије светог Саве*, (Превео Д. Богдановић) Београд 1984, 141. Уп. такође А. Јевтић, *О Еклисиологији Светога Саве*, 111.

138 А. Јевтић, *Еклисиологија архиепископа Данила* Другог, 114.

139 О еклисијалној и догматској теорији пентархије cf. H. Marot, *Note sur la Pentarchie,* Irénikon 32 (Paris 1959) 436-442.

140 Детаљна запажања о иконографији Причешћа у српској уметности XIV века аутор ће изложити у раду: "Причешће Апостола у српском сликарству средњег века".

141 Б. Тодић, *Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 18 (Нови Сад, 1982), 19-38.

изнад евхаристије и епископа.[142] Везивање представа о којима је реч баш за Пећку патријаршију због свега тога мора се протумачити као настојање Данила II и његовог наследника, архиепископа и патријарха Јоаникија, да подсећањем на једну од темељних идеја православног учења о Цркви и на зидовима својих храмова нагласе још у време Светог Саве обелодањену, полазну мисао црквено-политичке идеологије аутокефалне Српске цркве.

Упорност с којом је истицана ова мисао упућује нас, најзад, да разлоге за појаву двеју слика у Пећи, поред оних литургијског и канонског значаја, тражимо и у политичком аспекту садржаном у њима. Природно је, најпре, видети их у настојањима врхова архиепископије да указивањем на литургијски извор канонског статуса Српске цркве дају, на једној страни, еклисијалну димензију српској државној идеологији, а на другој, да оснаже положај Српске архиепископије међу црквама православног света. Развијена под утицајем византијске теократске идеје и православне јуридичке еклисиологије, мистика "симфоније" цркве и државе уграђена је у језгро идеолошке мисли средњовековне Србије као год што су напори на подизању ауторитета Српске цркве и њених помесних делова имали за полазиште мистику светотајинске црквене структуре.[143] Логично је, такође, помишљати да су у позадини тих настојања стајала разилажења извесних одредаба у византијском црквеном праву и у Крмчији светог Саве, пре свега разилажења јуридичког и канонског учења о односу поглавара самосталних и аутокефалних цркава, и са њима везане несугласице које су, с времена на време, у XIII и током прве половине XIV столећа, оптерећивале односе Пећке архиепископије с једне и патријаршије у Цариграду и охридске архиепископије с друге стране.[144] Излагање о иконографији Причешћа није прилика за задржавање на детаљима овог питања, довољно је подсетити да су различите концепције власти у цркви у Србији и у Византији у два маха довеле до отвореног оспоравања аутокефалног статуса Српске цркве.[145] Имајући на уму могућу политичу тенденцију појаве разматраних слика у седишту српске цркве, нужно је, у исто време, запазити да излагање црквено-правног становишта светосавске традиције у перспективи учења о небеском царству није последица само потребе да се проблем канонског статуса цркве из идеолошког пренесе у његов изворни, богословско-литургијски оквир: у време живописања Богородице Одигитрије и Св. Димитрија есхатолошки поглед на свет чини духовни ослонац српске културе, дајући печат и њеној мисли о историји и њеној политичкој и црквено-политичкој философији.[146] У којој мери је литургичко богословље у ово доба вршило утицај на садржину и интерпретацију политичких концепција можда најодређеније говори чињеница да Данило II - под утицајем библијског схватања према којем је "у историјско националном ентитету народа садржан и еклисиолошки ентитет тј. идеја о народу као ´заветној заједници´ усмереној ка есхатолошком Царству Божијем"[147] - дакле да ктитор Богородице Одигитрије учење о корпоративно-есхатолошком карактеру евхаристијског скупа у својим списима пројицира не само на Српску цркву већ и на заједницу Срба у целини, на народ и државу, а с њима у складу и на црквено-државну институцију какав је сабор.[148] Каснија актуализација ове идеје, њена појава у списима утемељивача косовског култа[149] и "косовско опредељење" за Небеско царство у народној поезији,[150] у оба случаја ослоњена на литургијско богословље, представља природну последицу њеног утицаја на интелектуални живот у првој половини XIV века. Без двоумљења се, у исто време, Данило II може сматрати једном од личности којима припада заслуга што је еклисијално-есхатолошка мисао у Србији тумачена у духу изворног, светоотачког и богословско-литургијског учења, Пећка патријаршија центром из којег је она ширена а Причешћа из Богородице Одигитрије и Св. Димитрија њеном званичном иконографском формулацијом.

После свега што је речено и у виду примера наведено, закључак се намеће сам по себи: идеја да се приказ цркве-Вишњег Јерусалима укомпонује у сцену Причешћа апостола има за полазиште просту чи-

142 Опажање аутора.

143 О односу цркве и државе у средњовековној Србији још увек најопширније Т. Тарановски, *Историја српског права у немањићкој држави*, Београд 1931, 231-241. Уп. такође С. Тројицки, *Црквено-политичка идеологија светосавске Крмчије и Властареве синтагме*, Глас Српске Академије Наука CCXII, нова серија II (Београд 1953) passim, особито 175-201. О еклисијалним основама византијске државне идеологије писано је сразмерно много. Овде наводим само кратак осврт на проблем А. Шмемана, *Идеја примата у православној еклисиологији*, Примат апостола Петра, Крагујевац 1989, 27-50, посебно 42-45.
Мистика светотајинске црквене структуре стоји у основи свих књижевних и ликовних настојања на истицању духовног континуитета и стабилности аутокефалне цркве и њених делова. О овом схватању у делу Данила II А. Јевтић, *Еклисиологија архиепископа Данила Другог*, 10-15. Од иконографских тема које за полазиште имају тај аспект литургијске еклисиологије, поред већ наведеног (уп. нап. 141-142) ваља поменути представе српских архиепископа у композицији Служење литургије (Ј. Радовановић, *Српски архиепископи у композицији Служење св. литургије у манастиру Сопоћани*, Зборник за ликовне уметности 19, Нови Сад 1983, 41-69) и ликове поглавара Српске цркве и њених помесних јединица у катедралама (Г. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријараха у зидном сликарству* (*XIII-XIV* в.), Сава Немањић - свети Сава, историја и предање, Београд 1979, 319-340).

144 С. Тројицки, нав. дело, passim, особито 175-201.

145 Исто, 186-202. Међу практичним последицама тих спорова за нас су у овом времену нарочито занимљиви догађаји изазвани појавом Синтагме Матије Властара (1335) у којој је Српској архиепископији, иако ex silentio, јасно оспорено право на аутокефални статус. Испитујући одјек овог документа у српској средини, С. Тројицки је (нав. место) дошао до закључка да је његов словенски превод - израђен убрзо по настанку оригинала, у Византији, свакако с пропагандним намерама - у Србији примљен као директан удар на идеологију Српске цркве. У намери да предупреде утицај Синтагме, реаговали су - како сматра Тројицки - Стефан Душан и његов законодавни сабор издавши хитро Скраћену Синтагму Матије Властара у којој су изостављени и овај и сви други ставови пуног састава СМВ несагласни са црквено-правним одредбама Крмчије (исто). Мада хронолошки однос словенског превода Властаревог зборника и слика из Пећи није сасвим јасан, чињеница да је Цариград аутокефалију Српској цркви одрицао и раније, на унионистичком Лионском сабору (1274) представља добар разлог за помисао да су и Данило II и његов наследник Јоаникије у сликама својих задужбина видели средство подесно за супротстављање притисцима византијске пропаганде.

146 Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1980, 37, 58, 162; А. Јевтић, *Еклисиологија архиепископа Данила Другог*, 107, 114-115; Исти, *Царство небеско у историјској судбини српског народа*, Црква, Календар Српске Православне Патријаршије, Београд 1989, 48-52.

147 А. Јевтић, *Еклисиологија архиепископа Данила* II, 114-115;

148 Исто. О заједници верних у држави као мистичном телу код Срба у средњем веку уп. С. Ћирковић, *Православна црква у средњовековној српској држави*, Српска православна црква 1219-1969, Споменица о 750-годишњици аутокефалности, Београд 1969, 42.

149 Ђ. Трифуновић, *Косовско страдање и небеско царство*, О кнезу Лазару, Научни скуп у Крушевцу 1971, Београд 1975, 246-263.

150 А. Јевтић, *Царство небеско у историјској судбини српског народа*, нав. место (са старијом литературом).

њеницу да симболика Небеског града у форми храма, еклисијална и есхатолошка димензија литургије почивају на истим, основним поставкама учења о евхаристији. Идеолошки значај који су Небеском Јерусалиму у овом облику приписивали савременици и неколико чињеница из времена у којем је представа настала говоре, при томе, да подсећање на евхаристијски карактер Мистичног тела Христовог није за ктитора Богородичине цркве у Пећи представљало крајњи циљ - онтолошка подударност видљиве и невидљиве реалности симбола, типична како за литургијско богословље тако и за естетику средњег века, искоришћена је и овде и у Причешћу апостола из Св. Димитрија као повод да се истакну и образложе на једној страни светотајинско исходиште а на другој есхатолошка димензија Цркве институције (организма). Потреба да се они изложе овако отворено наметнута је, по свој прилици, политичким разлозима. Начин на који су те сложене богословске мисли ликовно уобличене - рецимо на крају - сведочи о дубокој заокупљености ученог човека XIV века питањима Цркве, нарочито питањима односа Цркве и Царства, али и о истанчаној култури и високој моћи рецепције средине у којој су разматране слике створене: и решења мотива о којима је било речи и избор теме у оквиру које су они изведени представљају нам поручиоце и ауторе Причешћа из Богородице Одигитрије и Св. Димитрија као личности упућене и у најсуптилније теолошке и иконографске варијације еклисијалне и есхатолошке тематике у свету православља.

Le symbolisme ecclésial et eschatologique dans la thématique eucharistique dans la sphère artistique byzantine

Milan Radujko

Bien que non systématiques et essentiellement cumulatives, les récentes recherches sur l'iconographie de la Communion des apôtres ont montré - contrairement à la conviction admise jusqu' à présent - que l'attitude innovatrice des iconographes des époques byzantines moyenne et tardive n'était, dans le cadre de ce thème, nullement en reste vis-à-vis des autres segments de l'iconographie de l'art ecclésiastique du monde orthodoxe. A partir du XIème siècle les peintres font en effet preuve, par le biais de modifications ou d'ajouts au niveau des nombreux détails apparaissant dans cette composition, d'une tendence constante à mettre en valeur diverses couches de la drame théologique complexe de l'eucharistie. Ce travail se propose donc d'offrir une interprétation iconographique de l'aspect eschatologique et ecclésial de la Communion - aspect tout particulièrement souligné dans théologie liturgique byzantine - en se fondant sur l'image de la Communion des apôtres représentée dans l'église de la Vierge Hodégétria à Peć, sanctuaire édifié et décoré peu avant 1337 selon la conception et grace aux subsides de l'archevêque Danilo II, une des figures les plus marquantes de l'histoire médiévale serbe.

La composition de l'image de Peć s'avère unique par son iconographie. Au centre de la scène, structurée selon le schéma symétrique traditionnel et fermée en arrière-fond par des coulisses architecturales, apparaît en effet une église devant laquelle plane un grand chérubin à trois paires d'ailes. Cette construction se réduit en fait à une simple façade avec fronton, au-dessus duquel s'élève une haute base cubique surmonté d'une coupole proportionnellement basse. La seule baie s'ouvrant dans cet édifice se trouve dans la moitié supérieure de la façade. Le sommet du fronton est orné d'une fleur cruciforme à trois pétales, tandis qu'aucune croix n'apparait ici au sommet de la coupole.

L'auteur voit dans cette symbiose associant une église et un chérubin au centre de la Communion des apôtres à Peć une image modèle de la Jérusalem céleste. Par sa conception, cette image constitue, en fait, une vision rhétorique tirée des descriptions du Temple de Jérusalem et da la Jérusalem céleste, - respectivement dans le premier livre des Rois (6: 29) et dans le livre du prophète Ezéchiel (41: 17-21) -, dans lesquelles le chérubin, gardien du paradis et marque de la présence de Dieu, apparaît comme l'unique figure ornant la Demeure du Seigneur. Une telle représentation de la ville céleste sous forme d'une église n'a cependant, rien d'unique dans l'art du monde ortodoxe. Dans le répertoire, il est vrai relativement réduit des objets reprenant ce motif, ce sont les artophorions qui se distinguent par leur nombre. Présentant la forme d'une église et désignés par les termes de Jérusalem ou de Sion, tant dans les inscriptions apposées sur eux que dans les sources, ces objets sont très souvent, y compris aux époques tardives, régulièrement ornés de chérubins, tout comme l'église apparaissant dans l'image de la Communion à Peć.

Liée aux expositions antiques - romaines et judaïques -, à travers les images du Themplum urbs et du temple de Salomon, des idées eshatologiques relatives au concept de la Roma aeterna et de la ville céleste éternelle, la représentation de la Jérusalem céleste sous forme d'une église repose, au niveau de l'idée sur l'enseignement du Nouveau Testament selon lequel l'Église, y compris dans son existence historique et terrestre, anticipe la réalité eschatologique du Royaume céleste. Reposant à la base du symbolisme byzantin de l'église-édifice, cet enseignement s'est traduit par l'apparition de notre schéma église-chérubin, visible à Peć, dans un large groupe de représentations, et ce tant sur des objets relevant de l'art appliqué que dans l'architecture et la peinture monumentale. Les monuments de l'architecture serbe du XIVème-XVème siècle et leur décoration de fresques constituent notamment un matériel non négligeable pour l'étude de ce thème. En tant qu'exemple le plus proche offert par l'art byzantin, où ce thème s'avère également populaire, l'auteur mentionne une image de l'église de la Vierge Péribleptos à Ochrid (1295) représentant une église avec entrée surmontée d'un chérubin, en tant qu'illustration du chapitre 16 versets 18 de Matthieu (Tu es Pierre, et sur ce roc je bâtirai mon Eglise, et que les portes du séjour des morts ne vaudront point contre elle).

La recherche du lien conceptuel entre la Jérusalem céleste représentée sous forme d'une église et la composition de la Communion des apôtres amène à distinguer deux aspects de l'eucharistie: 1. L'eucharistie est déjà dans le Nouveau Testament désignée comme le mystère central dans l'économie du salut, en tant que mystère dans lequel est actualisée, non seulement l'acte rédempteur du Christ - crucifixion et résurrection -, mais aussi la réalité eschatologique du Royaume céleste. Par endroits - conformément au réalisme mystique de la théologie sainte et mystérieuse, le caractère eschatologique de la Communion est même affirmé par une représentation mettant en évidence le Royaume du Christ ressuscité, en tant que réalité déjà accomplie. Parmi les allusions utilisées dans les textes cérémoniaux et dans la théologie liturgique lors des descriptions de l'eucharistie en tant que mystère de l'entrée au Royaume céleste - fait revêtant ici une importance particulière pour nous - la plus fréquente est simultanément l'image la plus complexe de la Jérusalem céleste, c.-à-d. dans la pensée théologique du monde orthodoxe l'image illustrant l'idée centrale contenue dans la thématique du rapport entre l'Eglise et le Royaume. Les liturgies de Basile le Grand et de Jean Chrysostome évoquent le lien entre l'eucharistie et la Nouvelle Jérusalem dans deux passages; avant la Prière de l'offrande, lorsque le prêtre encense les offrandes apprêtées, verset 20 psaume 51 (50):

"Répands par ta grâce tes bienfaits sur Sion,
Bâtis les murs de Jérusalem!
Alors tu agréeras des sacrifices de justice,
Des holocaustes et des victimes tout entières;
Alors on offrira des taureaux sur ton autel.",
(La Sainte Bible, Nouvelle édition de Genève 1979)

et vers la fin de la liturgie, dans la Prière de la Communion, avec la citation du canon de Baptême de Jean Damascène:

"Resplendis, resplendis Nouvelle Jérusalem
car la gloire du Seigneur brille sur toi
Jubile et réjouis-toi à présent Sion
et toi, Mère de Dieu très pure
réjouis-toi de la résurrection du fruit de tes entrailles".

Observée à la lumière des faits mentionnés, l'apparition de la Jérusalem céleste dans l'image de la Communion des apôtres impose une seule et unique interprétation: l'union mystérieuse des chrétiens avec le Christ lors de l'eucharistie fait des communiants recevant les secrets du corps et du sang, dès cet instant et dans l'histoire même, des participants à la liturgie se déroulant dans la Jérusalem céleste. 2. Le second aspect de la composition iconographique, dont il est ici question, ressort de l'interprétation traditionelle voyant dans la Jérusalem céleste représentée sous forme d'une église une image de la communauté eucharistique. Il s'agit, par conséquent, d'une dimension ecclésiale de l'eucharistie, fondée sur la compréhension - répandue tant dans la littérature cérémoniale et théologique - établissant une correspondance entre l'Eglise et l'Eucharistie ou, plus simplement, la compréhension du thème affirmant la communion en tant que secret dans lequel, outre l'"hypostase" eschatologique, se réalise l'"hypostase" ecclésiale de l'Eglise. En d'autres termes, interprété d'après les implications ecclésiales de la participation à l'eucharistie, l'édifice apparaissant au centre de la Communion des apôtres dans l'église de la Vierge Hodégétria à Peć n'est rien d'autre qu'une image symbolique de la communauté eucharistique ou de l'Eglise, Corps Mystique du Christ, c'est-à-dire- si on a l'esprit l'interprétation chrétienne de la Jérusalem céleste en tant qu'image de l'Eglise sous ses deux aspects, dans les cieux et sur terre - une illustration de l'idée relative à la réunion eucharistique des croyants, à l'Eglise, en tant que communauté eschatologique au sein de laquelle les membres du Corps mystique anticipent, dès à présent, la réalité de la Jérusalem céleste.

Si la composition de Peć ne trouve aucune analogie tant en Orient qu'en Occident, certaines allusions iconographiques à la dimension ecclésiale et eschatologique de la Communion sont néanmoins présentes depuis les premiers temps dans le cercle des thèmes gravitant autour de l'eucharistie. De telles-allusions nous sont notamment offertes, dans l'art du début et du milieu du moyen âge, par un sceau eucharistique provenant de Syrie (XIème siècle), aujourd'hui conservé au Musée d'art à Cleveland, et par les représentations stylisées du Temple de Salomon, c'est-à-dire du tabernacle dans les églises de la Mère de Dieu et du Prêtre Jean sur la montagne, dans la ville de Nébo (VIIIème siècle). Ces deux dernières scènes sont tout particulièrement intéressantes puisque leur arrangement et leur emplacement dans le programme de l'église (jouxtant l'autel, elle sont situées dans un paysage paradisiaque idyllique) révèlent l'origine préchrétienne et judaïque du thème ici en question. A partir de l'image de Dura Europos (244-245), où le Temple de Salomon renfermant le tabernacle est représenté parmi les objets liturgiques, à côté d'une illustration du Sacrifice d'Abraham, sur l'extrados du ciborium, ce thème - tout comme cela est le cas dans les églises de Nébo, dans le cadre de la mosaïque du pavement, toujours à proximité de la niche destinée à la conservation de la Thora - se renouvelle dans une série de synagogues de Judée datant du IVème-VIIème siècle. Dans l'art médiéval du monde orthodoxe, l'artophorion en forme d'église, symbolisant, comme nous l'avons déjà noté, la Ville céleste et destiné à la conservation de la prosphore pour la liturgie des offrandes présanctifiées, se distingue par sa proximité, au niveau de l'idée, avec l'église apparaissant au centre de la Communion des apôtres à Peć. Toutefois, l'image ornant l'église de Danilo II trouve sa plus proche analogie dans un autre sanctuaire de la Patriarchie de Peć. Il s'agit en l'occurrence de la Communion des apôtres peinte quelque temps plus tard, vers 1345, dans l'église Saint-Démétrios dont la décoration fut commandée par le successeur de Danilo II sur le trône de l'Eglise de Serbie, l'archevêque, et à partir de 1345, le patriarche Joanikije II.

Dans cette seconde église de Peć, la disposition scénique de l'image de la Communion, tout comme le détail qui nous intéresse dans cette étude, procèdent directement de l'arrangement de la composition ornant la fondation de Danilo II. Au centre de la scène, divisée par une table, se dresse un portique présentant la forme d'un édicule simple, surmonté d'un toit à deux versants. Cette apparition d'une porte dans la Communion des apôtres se rattache, selon tout certitude, à l'interprétation de l'eucharistie - interprétation également appliquée pour d'autres saints mystères, avant tout ceux du baptême et de l'onction de myrrhe - voyant en elle la porte conduisant les chrétiens au ciel, c'est-à-dire au Royaume céleste. En plus des spéculations des théologiens sur ce thème, cette étude mentionne toute une série de passages relevés dans les textes liturgiques confirmant l'interprétation ici avancée. En d'autres termes, les motifs de la Jérusalem céleste et du portique, respectivement associés aux images illustrant la Communion des apôtres dans les églises de la Vierge Hodégétria et de Saint-Démétrios à Peć, constituent une variation iconographique d'une même idée - tous deux mettent en valeur la communion en tant que mystère de "la résurrection des chrétiens dans le Christ", c'est-

à-dire en tant que mystère à travers lequel l'homme, déjà dans l'histoire, participe à la réalité de la Jérusalem céleste.

Inclus dans le contexte plus large de l'enseignement relatif à l'eucharistie, les motifs architectoniques apparaissant dans les compositions illustrant la Communion des apôtres dans les deux églises de Peć sont étroitement liés au message eschatologique central de la chrétienté. L'idée de départ de ce message est en effet la compréhension selon laquelle l'eucharistie, établie à l'instant de la mort de Christ, coïncide, tant par son contenu que par son sens, avec les Pâques. Lorsqu'il est question des stimulations spirituelles et intellectuelles ayant contribué à l'apparition de ces deux thèmes dans la Patriarchie de Peć, il semble permis de penser que leur réalisation dans le siège de l'Eglise de Serbie n'est pas fortuite. Interprétée comme une manifestation de l'unicité et de l'intégralité de l'Eglise, l'eucharistie constituait au moyen âge la dimension théologique extrême de toute organisation ecclésiastique, dimension selon laquelle toute Eglise locale est non seulement une partie de l'Eglise universelle mais le Corps du Christ dans son intégrité. Il est vrai qu'aucun passage de la littérature serbe médiévale ne mentionne explicitement l'aspect liturgique de l'ecclésiologie, mais le fait que saint Sava et, plus tard, le fondateur de l'église de la Vierge, Danilo II, aient fondé leur compréhension de l'Eglise dans le contexte de la doctrine relative à l'organisation du salut nous révèle indéniablement qu'était parfaitement connu en Serbie l'enseignement, largement répandu, des saints pères de l'Eglise, enseignement selon lequel toutes les Eglises épiscopales, cathédrales - identiques, tant entre elles qu'avec l'Eglise apostolique de Sion, la "mère de toutes les Eglises" - coïncident avec l'Eglise eschatologique et céleste de l'Eternel, la Jérusalem céleste. Cette compréhension élaborée sur la doctrine voulant que cette unité soit mystériesement confirmée dans l'eucharistie a laissé une profonde trace au sein de l'idéologie des diverses Eglises locales du monde chrétien oriental. Pour toutes ces raisons, il convient de voir dans le lien créé entre les motifs en question et, précisément, la Patriarchie de Peć la volonté de Danilo II et de son successeur, l'archevêque puis patriarche Joanikije, de souligner sur les murs mêmes de leurs fondations, par le biais d'un rappel d'une des doctrines fondamentales de l'enseignement orthodoxe sur l'Eglise, la pensée proclamée dès l'époque de saint Sava et se trouvant à l'origine de l'idéologie politique et ecclésiastique de l'Eglise autocéphale serbe: toute Eglise locale, dans la mesure où elle est édifiée sur l'eucharistie, représente le Royaume céleste dans sa plénitude.

New Data on the Fourteenth-Century Mural Paintings in the Church of Sveti Nikola (St. Nicholas) in Kalotina

Georgi Gerov - Asen Kirin

UDK 930.27=810.1(497.2):75.052.033.2.041.5(497.2)"13":930.24

This article presents a new interpretation of the inscriptions on the donor portraits in the church of St. Nicholas in Kalotina. Identified as the main patrons are despot Dejan with his spouse Vladislava and their two children. Painted beside them in the procession are a priest and a woman, each with a child. Separate from the donors is a portrait of a dead young man identified as "son Radoslav", a relative of Despot Dejan. The authors believe that the painting of the naos and narthex dates from the same period: between 1331 and 1337. Two thematic units have been distinguished. It is supposed that the church was a funerary chapel included in the complex of a convent.

Kalotina is a village in the westernmost part of Bulgaria, close to the border with Yugoslavia, on the road linking Sofia with Pirot and Niš. It is situated in the Nišava river valey which is surrounded by rocky massifs. This place, significant from the strategic point of view, has been inhabited since antiquity, as attested to by accidental archeological finds. During the Middle Ages it continued to be a part of the defence system which ensured the security of the principal road linking Constantinople with western Europe. Unfortunately, little is known about the earliest history of the village of Kalotina. Systematic archeological excavations have not yet been carried out. There are only accidental finds, wall remnants and legends reminding one of this settlement's past. There is a legend about a fortress called Yezhovgrad on the left bank of the Nišava river.[1] Recently during a construction close to the hill were discovered the foundations of old walls, coins, and various other objects. Only future archeological excavations will reveal more detailed and exact information on this issue.

The only monument of Kalotina's past which has survived to the present day in a relatively good state of preservation is the medieval church of Sveti Nikola (St. Nicholas). It stands on the right bank of the Nišava river, at the foot of a steep hill. The church is comparatively small and unpretentious. It is built of uncut stone with mortar. It has a nave and a narthex. The building has a slightly irregular rectangular form. Its wals differ in size; the north wall is 8,80 meters, the south wall is 8,60 meters, the east one 4,70 meters, and the west one - 4,40 meters long.

The only entrance is from the south. It leads into the nartex, while a second door leads into the nave. It is a uniform, single-nave space, with an apse semi-circular inside, and three-sided on the exterior. Light comes in through a rectangular window in the middle of the south wall and a small

1 The fortress is named after the river Yezhovitsa which flows nearby.



1. The Church of St. Nicholas in Kalotina, view from south





2. Portraits of the ktetors Devan, Vladislava, and an unknown presbyter, fresco, narthex, north wall

3. Portrait of an unknown ktetor woman, fresco, narthex, west wall

window in the center of the apse. Today the church is covered with a trussed roof but originally probably had a semicylindrical vault which must have collapsed at some later point. The building stood uncovered up to the beginning of the twentieth century which caused significant damage done to the murals inside. In 1905 a local villager built a trussed roof which has undergone numerous repairs since then.[2] Murals of historical and artistic significance have survived, unfortunately in bad condition.[3]

No historical data on the church of Sveti Nikola have been available so far. The only information has been provided by the historical inscriptions and the donor (ktetor) portraits preserved in it. Since the better part of them have not been adequately used as sources for the monument´s history, and some of them have never been published, this paper aims to analyze and interpret them thoroughly.

The first inscription we will focus on is found above the window on the south wall of the nave. In 1947 it was removed with some other murals from the church and taken to the Archeological Museum in Sofia where it has been ever since. It was published by professor Asen Vasiliev[4] whose reading follows:

+нсволеннем.с [-----]ь. н сьвршеннемь. стаго дха 8сиз/ дась. нзпнсас [----------] го wца ннко ва днн велнкаго [---] іw алекса [----------] ратдѣн [-----------------] [---------------------------------------] [--------------------------------------]

In English:

'By the will of the Father, and with the help of the Son, and by the action of the Holy Spirit (...) was founded and painted (...) in the days of the Great Tsar Alexander (....).'

This five-line inscription which was badly damaged mainly in its lower part and is very hard to read is of special significance as it provides mformation regarding the period when the church was built and painted, during the reign of the Bulgarian Tsar Ivan Alexander, between 1331 and 1371:

...сьздась. изпнса с[е сы стыьхрамь ст]го wца нико(ла) ва днн великаг [цр]а іw алекса[ндра...].

The donor composition in the nartex and the inscriptions accompanying it give us more data regarding those responsible for the building and painting of the Kalotina church. This composition covers parts of the east, north, and west

2 Ас. Василиев, *Цъкви и манастири из Западна България*, Разкопки и проучвания на Народния археологически музей в София IV (1950), с. 68.

3 They were referred to by: А. Грабар, *Материалы по средневековому искусству в Болгарии*, Годишник на Народния археологически музей II(1920), с.125-126; A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie.* Texte, Paris 1928, p.287-290; Кр. Миятев, *Царска корона в селска хижа. Принос към историята на народното облекло*, Известия на Народния етнографски музей в София XIV (1943), с. 15-48; В.Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1947, с.137, 241 (Москва 1986, с. 108, 180); Ас. Василиев, *Църкви и манастири...* с. 68-69, Ас. Василиев, *Ктиторски портрети*, София 1960, с. 40-47; К. Кръстев и В. Захариев, *Стара българска живопис (Албум)*, София 1960 (София 1961); K. Krustev and V. Zahariev, *Old Bulgarian Painting*, Sofia 1961, p.18-19; К. Кръстев, *Стенописите в болярската църква при с. Калотина*, Изкуство (1962), кн.6, с.28-29; Д. Панайотова, *Болгарская монументальная живопись XIV века*, София 1966, с. 169-171; At. Boshkov, *La peinture bulgare*, Recklinghausen 1974, p.83-84; N.P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983; К. Паскалева, *Ктиторският портрет в българската стенна живопис през XV-XVI век*, in: *1300 години българско изобразително изкуство*, София 1984, s. 54-55; At. Божков, *Търновска средновековна художествена школа*, София 1985, s. 95-100; Л. Мавродинова, *Стенната живопис в България до края на XIV век*, София 1991, (дисертация), с. 179-181.

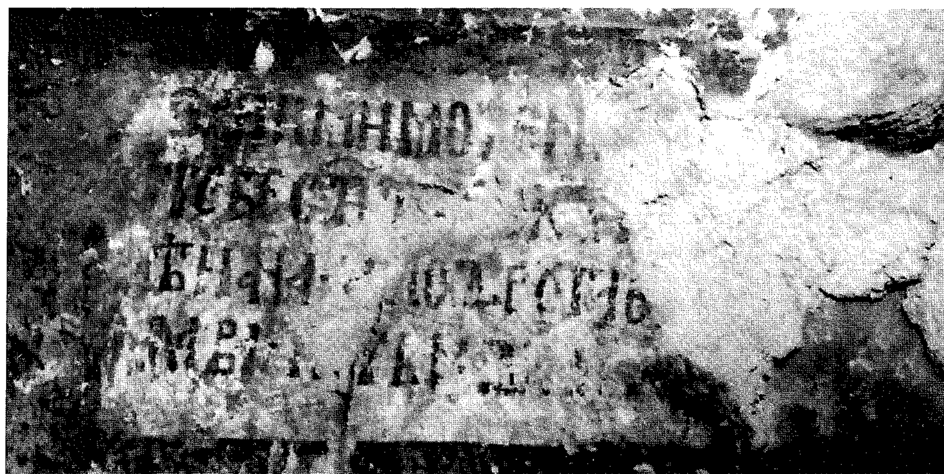
4 Ас. Василиев, *Църкви и манастири...* с. 68-69

5 The use of the title "great tsar" in the inscription is impressive. Ivan Alexander was mentioned as a "great tsar" (μέγας βασιλέυς) in the Psalm-book (Софийски псалтир, Иван Александров песнивец) of Tsar Ivan Alexander (1337), in the donor inscription of the avers of the Nesebar icon "The Holy Virgin with the Infant" of 1431-2, the Manases Chronicle, the gospel book of the Vidin Metropolitan Daniil (1352?), the appendices of Boril's synodic, the Shoumen inscription and the Turnovo tomb inscription of 1388. Here rises the question of whether it is possible that at the very beginning of his reign, when the Kalotina frescoes were painted, Ivan Alexander could have had the title of "great tsar"? The answer is positive because according to the Byzantine imperial doctrine [see P. Schreiner, *Zur Bezeihnung "Megas" und "Megas Basileus" in der byzantinischen Kaisertitular,*

section of the nartex. Although the murals are badly damaged, the iconographic scheme can be read clearly. Depicted in it is St. Nicolas receiving the donations from the donors in the presence of the Holy Virgin with the new-born Christ. On the east wall, to the left of the nartex entrance, is depicted the Holy Virgin with infant Christ, and St.Nicholas. A full-length figure of the Holy Virgin is painted by the door. She is holding the new-born Christ in her left hand, and with her right hand is pointing to St.Nicholas. He is dressed in the conventional garb as a holy bishop. St.Nicholas is depicted frontally, his head slightly turned toward the Holy Virgin. His right hand is reaching to receive the model of the church from the main donor. The latter is depicted together with his wife, two children, the second donor and another child on the north wall. Since they have attracted the attention of many scholars, and have been described many times, it is not necessary to dwell on their clothing. Let us just mention that as far as can be judged by the clothes of the main donor, he could have held high-ranking position at the time when the murals were painted. His face in the portrait is rather damaged but from what remains, and form the images of his young children, we could say that he was a comparatively young man. With his left hand the donor is giving St.Nicholas the model of the Kalotina church, built by him, while with his right hand he is pointing to the same model. His richly dressed wife is also pointing to the model, with both hands. A second donor is behind her. He is wearing the clothes of a priest, holding a closed book in his left hand and pointing to it with his right hand. This unknown priest had probably presented the newly-built church with a necessary altar gospel book, thus receiving the right



4. Portrait of a child whose mother is an unknown ktetor woman, fresco, narthex, west wall



5a. Inscription accompannying the portraits of Deyan and Vladislava, fresco, narthex, north wall

5b. Reconstruction of the same inscription

6a. Inscription accompannying the portrait of an unknown presbyter

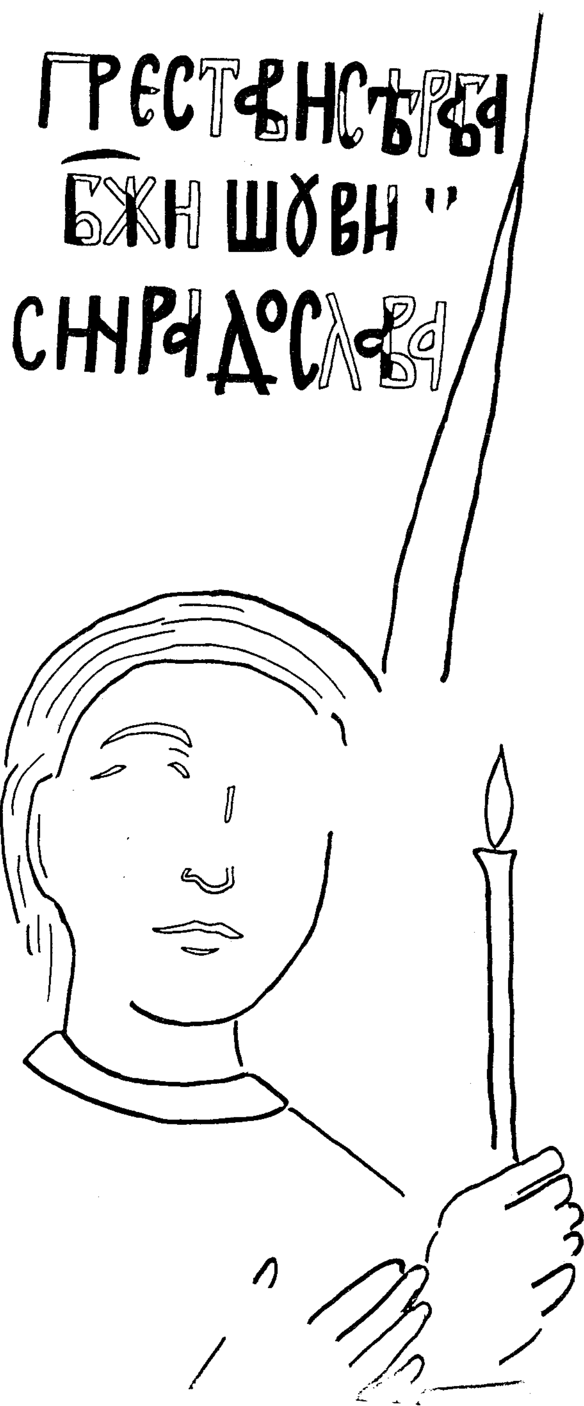
6b. Inscription accompannying the portrait of an unknown ktetor woman

Byzantina 3 (1971), p. 178-192; also employed in Bulgaria; see Г. Бакалов, *Средновековният български владател (титулатура и инсигнии)*, София 1985, с. 173] the title of "great tsar" belonged to the top ruler and differentiated him from his co-ruler (the young tsar). Even before his ascent to the Bulgarian throne, when he was only the Despot of Lovech, Ivan Alexander promoted his eldest son Mihail Asen (see the marginal note in the Lovech collection). It is very probable that at his own coronation Ivan Alexander declared Mihail Asen his co-ruler and successor to the throne. That means that Ivan Alexander could have been given the title of "great tsar" in the first years of his reign. Perhaps in the destroyed part of the third line in the Kalotina inscription, after the name of the great Ivan Alexander, his son's name, Mihail Asen, may have also been mentioned as the successor to the throne and the co-ruler, the way it appears in the donor inscription on the Nesebar icon "The Holy Virgin with the Infant" of 1341-42. Vita of St. Basil the New, written by Priest Peter (1370): ВЪ ЗЕМИ БЛЬ[ГАР]СТЬИ. ПРИ. ЦАРИ АСЕНИ ВЕЛЬИ РЕКОМЬ ИЗНЕПОЛЕ. cf. Tamanidis, I. *The Slavonic Manuscripts Discovered in 1975 at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai* Thessaloniki 1988, p. 155.

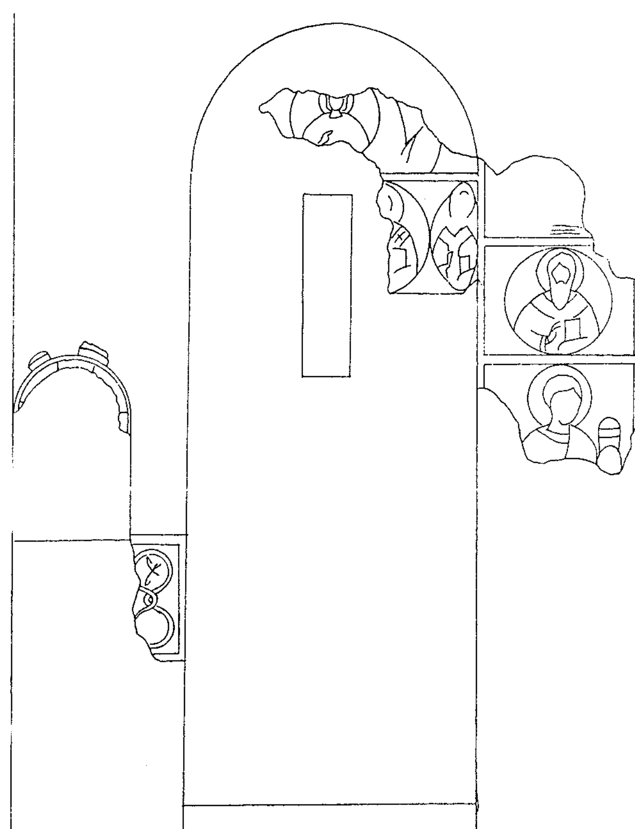
to be depicted as a second donor, as was the case of the presbyter Georgi Medoš from Bela Crkva of Karan (1340-42).[6] The donor composition terminates on the west wall of the nartex with the representation of a woman and a young child, standing in front of her. Her clothing is also rich, as that of the first donor. Three inscriptions written in rectangular margins gave information on the Kalotina donors. Unfortunately, all of them are in the bad state of preservation. This is probably why they have been almost entirely neglected thus far. Only André Grabar tried to read the inscription of the main donors but his attempt was not successful.[7] The inscription is found on the north wall, near the east wall corner, which provides us with an opportunity to estimate its initial length. Now

6 M.Кашанин, *Бела црква Каранска,* Старинар, 3 серија, IV (1926-27) Београд 1928, с. 130-133, с. 172, таб.XXVII, 1; В. J.Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, с. 62; J. Радовановић, *Иконографска истраживања српског сликарства* XIII i XIV *века*, Београд 1988, с. 58-59.

7 A. Grabar reads the inscription like this: **прими молен[не]-- тебе сти ------ кти[тор]-- и ана подруги е[го]**- see A. Grabar, *La peinture...*, p. 288, note 2.



7. Portrait of a deceised child, the son of Radoslav



8. Line drawings of the frescoes on the east wall in the nave

its right half is completely destroyed. The inscription consists of four lines, and the following has been preserved:

1st line	**прнимн молен [-----------------]**
2nd line	**тебе стн т [----] ктн [----------]**
3rd line	**ѣнана. н подр8га е [------------]**
4th line	**лава. н чьнданхь [---------------]**

In English:

Receive the supplication (...)
offered to you by the ktetor (...)
iana, and his spouse (...)
lava, and their children.

Despite the degree of destruction the inscription provides enough prompts for us to propose a restoration of the original text. The first line is the conventional supplication formula "**прнимн молен [не рабь бжнх]**". This was followed by: **[кь] тебе стн т[р8д] ктн[тора ----д] ѣнана**". The assumption that the donor s name was Deyan, is the only possible one in our view.[8] As we will see further on, it is supported by other data. In the empty space of four or five letters between"**ктн[тора]**" and "**[д]ѣнана**" was the title which the main donor of the Kalotina church held at the time. Unfortunately, we do not have any possibilities to restore it and the only statement which can be made about it is that it was written in just a few letters. This does not mean, however, that the title was short, since it could have been abbreviated. In almost the entire third line and in the beginning of the fourth one, the main donor´s wife is men-

8 Here it reads: "**дѣнань**". The same name was written in other ways as well: "**денань**" (at Zemen Monastery, Beadroll of Pčinja), "**деѣнь**" (Serbian document of 1333),"**дѣань**" (Charter of Arhiljevica of 1354-55), "**деань**" (the chucrh at Kučevište).
It was not unusual in the Middle Ages to leave a single letter in one line of an inscription and continue with the rest of the name in the next line. An example is found in the Krichim inscription of Tsar Ivan II Asen: Ив. Гошев. *Цар-Асеневият надпис над крепостта Кричим*, Сп. БАН. Кл. историко-филологически. Кн. 33 (70). (1945). А. Маргос, *Кричимският надпис*, Музеи и паметници на културата 4 (1965).

tioned: "**и подрꙋга е[го владис]лава**". It is extremely hard to restore this part of the inscription. We had to find the name of a woman ending in ...**лава** who lived during the time of Tsar Ivan Alexander, i.e. in the period between 1331 and 1371, whose husband's name was Deyan. As it turns out such a person actually did exist. This was Vladislava, the first wife of a voyvoda who later became sebastocrator and despot, Deyan.[9] In the last part of the inscription the children of Deyan and Vladislava are mentioned: "**и чьнда нѣь**". At the time the Kalotina murals were painted, they had two or three children. It is not clear whether the third child standing between Vladislava and the second donor is hers or if is a son of the priest who presented the church with an altar gospel book. The inscription referring to him does not help us solve this problem. It reads:

1st line **м[оле]ние ра[ба]**

2nd line **[бжиа -----пре]с**

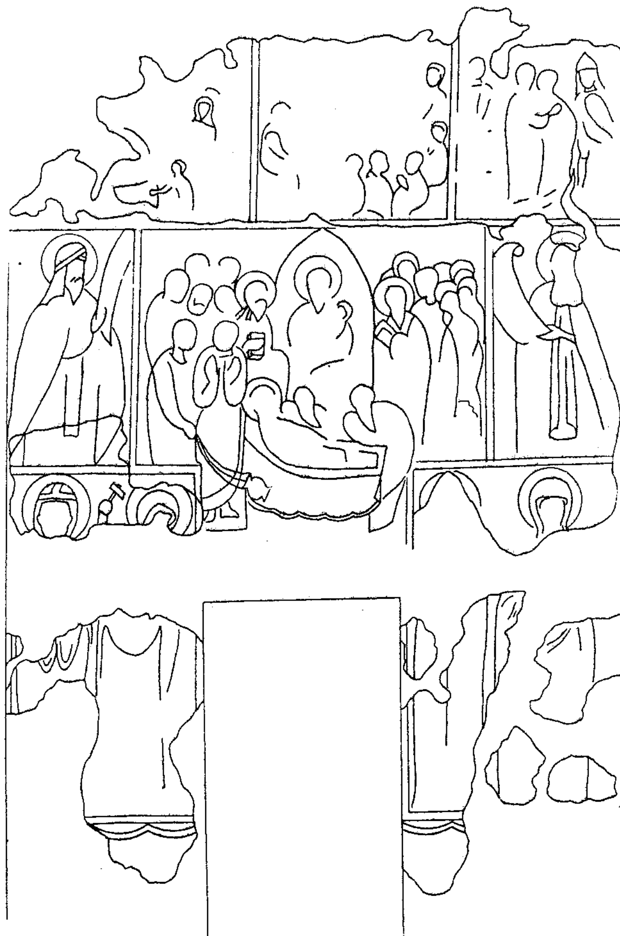
3rd line **витерь**

In English:

Supplication of the servant
of the Lord (...) Presbyter

The only thing we learn from it is that the second donor was a presbyter. His name, however, is entirely lost.

A third inscription on the north wall, close to the north-west corner of the nartex refers to the portrait of the second

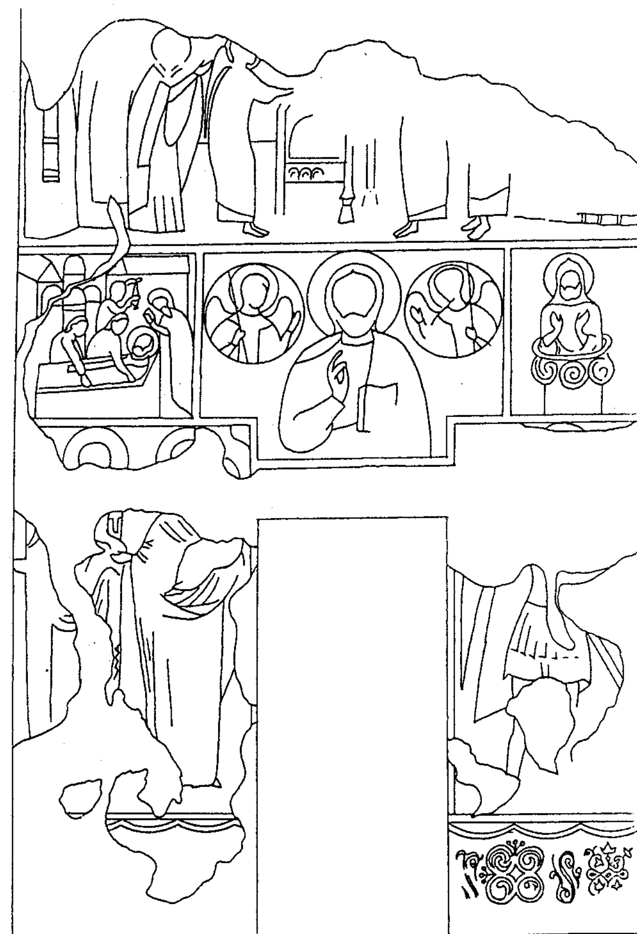


9. Line drawings of the frescoes on the south wall in the nave

10. Line drawings of the frescoes on the west wall in the nave

[9] On Vladislava see З. Расолкоска-Николовска, *О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту*, Зограф 16 (1985), p. 41-54 and the reference given there.

11. Line drawings of the frescoes on the north wall in the nave



12. Line drawings of the frescoes on the east wall of the narthex

woman donor, painted on the west wall. It also consisted of three lines but since it is in a very bad condition now, only its beginning can be read and restored:

1st line	**[молба] рабн бо**
2nd line	**жнѣ [--------]**
3rd line	**[-----------]**

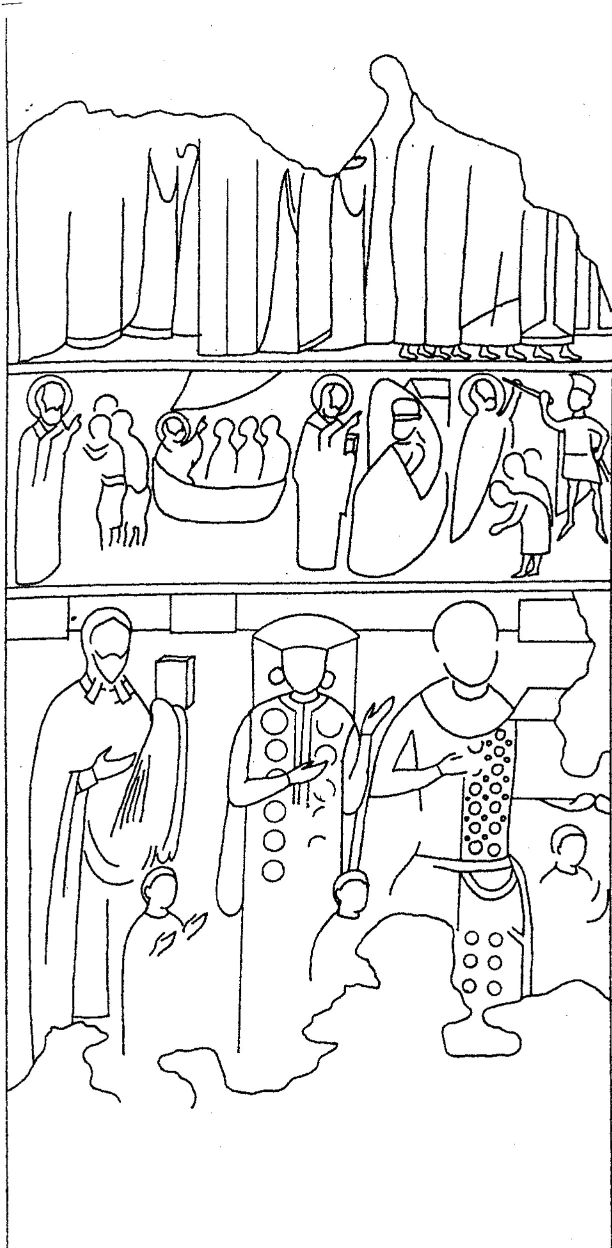
In English:

Supplication of the servant of the Lord (...)

The presence of a separate inscription about the second woman donor shows that she was not the presbyter´s wife. In that case they would have had a common inscription like the one referring to Deyan and Vladislava. It is worth mentioning that the unknown second woman donor is depicted with a young child, but without a husband. It can be assumed that she had already been widowed at the time when the Kalotina murals were painted.

In the harthex of the church of Sveti Nikola a fifth child is also depicted. As the murals were painted after his death, the child was not included in the donor composition. He is presented with several holy nuns in the south-west corner of the west wall. The child is about six or seven years of age. He is holding a candle in his left hand, and is pointing to it with his right hand.[10] Above the child is a three-line

10 The portrait of the boy could be interpreted as was done by Radojčić, cf. С. Радојчић *Портрет младића на довратнику у српском сликарству XV века*. Одабрани чланци и студије 1933-1978. Нови Сад 1982, с. 241-247.



13. Line drawings of the frescoes on the north wall of the narthex

inscription, published here for the first time. It reads:

1st line **прес[т]авн сѣ [р]аба**
2nd line **бжн ш8вн [--------]**
3rd line **снн радос[л]а[ва]**

In English:

Went to rest the survant
of the Lord Shuvi (...)
the son of Radoslav

Two things are notable regarding this inscription; first, the strange name of the deceased child which we could not find in the onomastic reference books; and second, the child's father name - Radoslav. We should recall that in the church of Sveta Bogorodica (The Holy Virgin) at Kučevište, together with Deyan and Vladislava, another donor was a person named Radoslav who has been identified as the provincial governor Radoslav, mentioned in Stefan Dušan's charter of 1348 for the Monastery of Sveti Arhanđeli (Holy Archangels) in Prizren.[11] The appereance of the name Radoslav together with those of Deyan and Vladislava both at Kučevište and in Kalotina is hardly accidental. He was probably the same man, who must have been a close relative of Deyan and Vladislava.

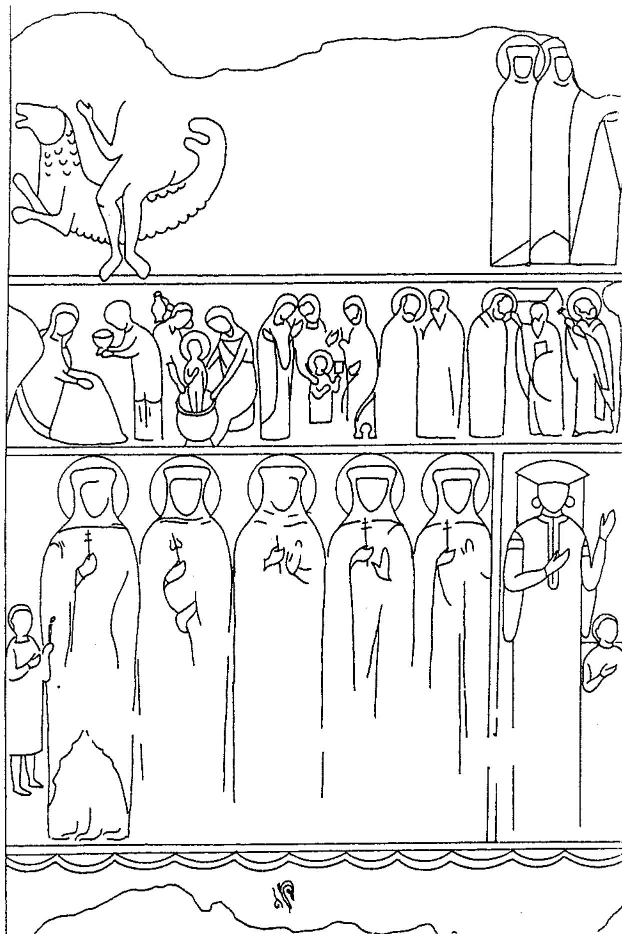
The identification of the main donors of the Kalotina church Sveti Nikola as Deyan and Vladislava, known from other historical sources and monuments of art,[12] helps us to define quite accurately the time when the murals at Kalotina were painted. In all likelyhood this must have happened around the middle of the fourteenth century, at the time of Deyan's second marriage to Teodora, sister of Stefan Dušan.[13] In our view however, there exist serious grounds to belive that the Kalotina frescoes antedate the ones from the outer narthex in the church of Sveta Bogorodica at Kučevište which are dated to the period 1334-1337. The manner of representation of the main donors at Kalotina proves this point - they are younger and are wearing clothes with fewer decorations, in contrast to their clothes at Kučevište. This suggests that Deyan probably did not hold the title of "voyvoda" which he had only in 1334-1337. There is, however, a second, equally important reason to claim that the Kalotina frescoes antedate the ones at Kučevište. From the time when Deyan with his wife was a donor at Kučevište, till the end of his life he was related to the Serbian court. In Kalotina, however, the Bulgarian Tsar Ivan Alexander was mentioned as a suzerain, and there is no mention of the Serbian ruler Stefan Dušan. This fact can be explained, if we assume that after the painting of the murals in Kalotina and before the painting of outer narthex at Kučevište Deyan had become a vassal of Tsar Dušan.[14] There is hardly anything strange

11 See З. Расолкоска-Николовска, op.cit.

12 Ibid., p. 49.

13 On the time of Deyan's marriage to Teodora see: З. Расолкоска-Николовска, ibid, p. 53.

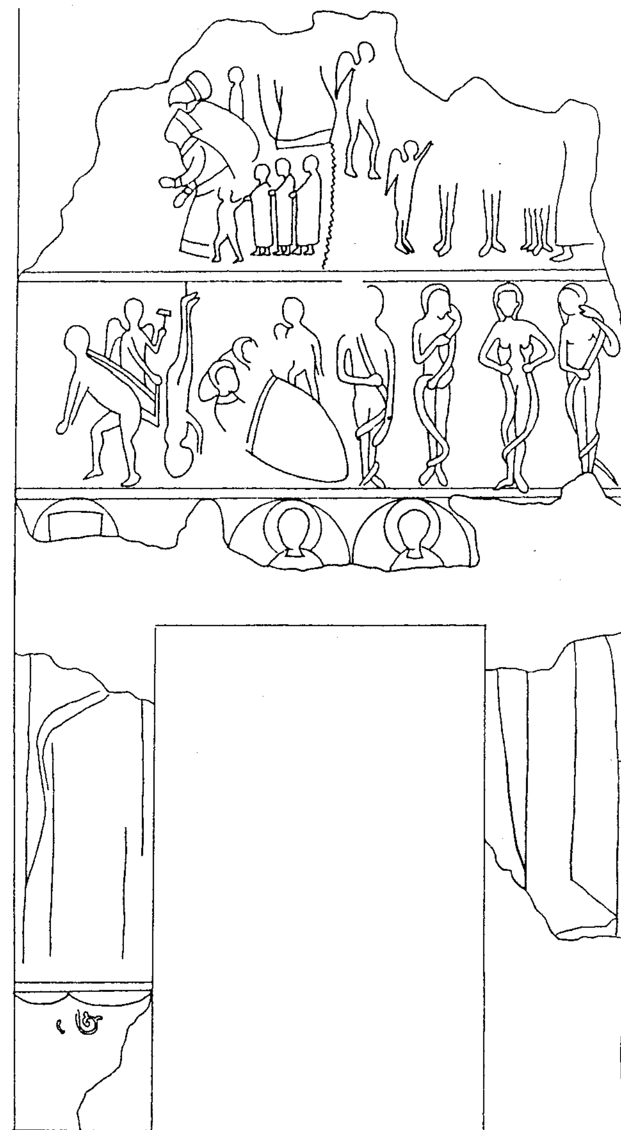
14 A passage from the Arhiljevica Charter claims that Stefan Dušan gave plots of land to Deyan and his children "as inheritance". Commenting on this text M. Рајичић, *Основно језгро државе Дејановића*, Историски часопис 4 (1952-53) Београд 1954, с. 228) mentions that those were not lands that belonged to Deyan by inheritance. Rajičić assumes that Deyan received these lands from the Serbian ruler after he had married his sister Teodora. This could have happened much earlier, however, when Deyan left the Bulgarian lands for Stefan Dušan state.



14. Line drawings of the frescoes on the west wall of the narthex

in this fact, since at the same time other representatives of Bulgarian aristocracy became affiliated with the ambitious and victorious Serbian ruler as, for example, Tsar Ivan I Alexander´s brother Ioan Komnin Asen,[15] and Ioan Dragušin, despot Aldimir´s son, and Tsar Smilets´ grandson.[16]

Deyan´s orientation towards Serbia could have been voluntary, if he had been a member of Elena´s (Tsar Ivan Alexander´s sister who married Stefan Dušan in 1332) retinue. Deyan could have sought shelter in Serbia, if he had been forced to do so - in case he had taken part in the Civil war of 1331 and fought on the side of Prince Belaour, the ruler of Vidin (died ca.1331). Whatever the reason, Deyan obviously became the donor of the church in Kalotina before having become involved with Stefan Dušan, i.e., in the period between 1331 when Tsar Ivan Alexander´s reign began, and 1334-1337 when the murals in the narthex of Sveta Bogorodica at Kučevište were painted. In other words, this is the earliest evidence of Deyan´s life so far. It sheds light on the darkest and vaguest period in the life of this significant historical personality from the middle of the fourteenth century.[17]



15. Line drawings of the frescoes on the south wall of the narthex

From the Kalotina frescoes we learn that in the early thirties of the fourteenth century Deyan was married to Vladislava and had two or three young children with her. From historical sources we know of one of them, Teodora (her name as a nun was Xenia), but the existence of his other two children, namely Ioan and Dimiter, who are mentioned in an inscription at Kučevište,[18] has been disputed by certain scholars.[19] The Kalotina frescoes prove that Deyan had more than one child from his marriage to Vladislava. According to the evidence provided by the Kručevište inscription the two boys from this marriage, Ioan and Dimiter, died early.

From the Kalotina frescoes we also learn that Deyan was related to an unknown young woman donor who was probably a widow. Future discoveries may yield her name and her relation to Deyan and Vladislava.

Finally, at Kalotina we learn that a man named Radoslav who probably was the same person, also named at Kučevište, had a son who had died early.

*

What was the function of the church of Sveti Nikola at Kalotina? Given the complete absence of any historical evidence, this question can be answered only through the analysis of the monument itself. Yugoslav scholar, Radivoje Ljubinković, has suggested that during the first half of the fourteenth century a new type of funeral church evolved - rectangular, single-aisled and single-apsed, simple in architectural appearance and with a specific iconographic repertory. The exemples he cites are the churches of Sveti Nikola (St.Nicholas) in Staničenje, Sveti Petar (St.Peter) in Berende and Sveti Nikola in Ohrid.[20] The Kalotina church closely resembles the above mentioned churches in terms of its size, its unpretentious appearance and simple architectural form. The dedication of the church to St.Nicholas who was extremely revered in the Middle Ages relates the church at Kalotina even more closely to the ones of Staničenje[21] and Ohrid.

Certain aspects of its iconographic program point to the funeral purpose of Kalotina church. The frescoes in the nave are badly damaged. Nevertheless, they give a complete idea of the way the whole ensemble was conceived. In the conch of the apse was depicted the Holy Virgin Platytera. In the medallions below this image were painted bust portaits of the Church Fathers. Only those of Leo of Rome and Athanasius of Alexandria have been preserved. A representation of Christ in the tomb was in the prothesis niche: only insignificant fragments of it can be seen today.

15 Ив.Божилов, *Фамилията на Асеневци (1186-1460). Генеалогия и просопография*, София 1985, с. 178-184.

16 Ц. Грозданов и Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком* (I), Зограф 14 (1989), с. 63-66.

17 On Deyan and his family see: J. Хаџи-Васиљевић, *Драгаш и Константин Дејановић и њихова држава*, Београд 1902; Й. Иванов, *Северна Македония*, София 1906, с. 110сл.; Й. Иванов, *Старински църкви в Югозападна България*, Известия на Българското археологическо дружество III, св. 1-2 (София 1912), с. 65-68; Ил. Руварац, *Краљице и царице српске*, Зборник Ил. Руварца, Посебна издања САН CIII-44, Београд 1934, с. 26; Д. Анастасијевић, *Једина византијска царица Српкиња*, Браство XXX (1939), с. 1-23; К. Јиречек и Ј. Радонић, *Историја Срба I*, Београд 1952, с. 222 сл.; М. Purković, *Byzantinoserbica*, Byzantinische Zeitschrift 45, (München 1952), No I, p. 43-47; М. Рајичић, *Основно језгро...* с. 227-243; М. Рајичић, *Севастократор Дејан*, Историјски гласник, 3-4 (Београд 1953), с. 17-28; Г. Острогорски, *Господин Константин Драгаш*, Зборник Филозофског факултета VII-1 (Београд 1953), с. 287-294 (Г. Острогорски, *Византија и Словени*, Сабрана дела IV, Београд 1970, с. 270-280); Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, с. 168; Р. Михаљчић, *Крај српског царства*, Београд 1975, с. 67-73; Л. Мавродинова, *Земенската църква*, София 1980, с. 138-147; И. Ђурић, *Сумрак Византије*, Београд 1984, с. 76; Хр. Матанов, *Произходът на феодалния род Драгаши (Деяновичи)*, Векове, кн.6, 1984, с. 34-38; З. Расолковска-Николовска, op.cit.; Ст. Смядовски, *Ктиторският надпис на деспот Деян (?) от Земенския манастир и датирането на стенописите*, Български език XII, кн. 2, 1991, с. 110-116.

18 В. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, с. 55-56 i 206, note 57 and 58.

19 З. Расолкоска-Николовска, op.cit., p. 50.

20 Р. Љубинковић, *Црква Светог Николе у Станичењу*, Зограф 15 (1984), с. 81, note 24.

21 Frequent dedication of funeral churches to St. Nicholas is due to the fact that he was considered an intercessor for the faithful on the Day of Judgement. On this see: N.P. Ševčenko, op.cit, p. 162 passim; См. Габелић, *Прилог познавања живописа цркве Св. Николе код Станичења*, Зограф 18 (1987), с. 24-25.

The decoration of the east wall also included the scene of the Annunciation, a bust portrait of an unknown Church Father in a medallion and a portrait of deacon saint with a reliquary in his hand.

The decoration of the south wall consisted of four horizontal registers. The lowest of them is an imitation of drapery. The second one includes full-length figures of saints. The easternmost part depicts an unknown deacon saint holding a reliquary in his hand. Next to him, just in front of the altar screen is depicted the patron saint of the Kalotina church, St.Nicholas. They are followed by St.George, Ss.Kyrikos and Julita, St. Demetrius and another three Holy Warriors. The third register consists of bust portraits of saints in medallions. Depicted to the left of the window are St.Panteleimon, St.Hermolaus, St.Cosmas and St.Damian. To the right of the window are Hananiah, Azariah and Mishael. Above the register with medallions were great Liturgical Feasts, of which only a small fragment of the Nativity of Christ has survived.

The west wall is divided into four horizontal registers the lowest of which is again an imitation of drapery. In the second register there are four saints depicted in full length. Only one of them - St. Marina hitting the Devil - can be identified to the far left. Above them was situated the scene of the Dormition of Virgin flanked by the portraits of St.John of Damascus and St.Cosmas of Maima. In the uppermost register are the badly preserved scenes of Entry into Jerusalem, The Last Supper and The Betrayal of Judas.



16. Murals, fresco, nave, south wall



18. St. Hermolaus, fresco, nave, south wall



17. Murals, fresco, nave, south wall

19. Savel, fresco, nave, north wall

20. Christ, fresco, narthex, east wall

The frescoes on the north wall are in the worst condition. Here the lowest register is also an imitation of a drapery. The portraits of the three Holy Warriors, in the second register, are comparatively well preserved. The Deisis was also depicted in this register, close to the iconostasis but it is now in a bad condition. The third register consists of medallions with bust portraits of the Holy Martyrs of whom Ismail, Savel and Manuel can be identified in the western part of the wall. Above the frize of medallions are preserved fragments of The Denial of St.Peter, Christ in front of Pilate, The Mocking of Christ, and the Crucifixion.

On the south wall window jamb the bust portraits of St.Alexander and St.Eurast are depicted in medallions.





The decorative program of the frescoes in the nave of the Kalotina church of Sveti Nikola is rather conventional. The selection of the saints presented in medallions is impressive. They are grouped in three parts: the Holy Healers: Panteleimon, Hermolaus, Cosmas and Damian; the three young Jews: Manuel, Savel and Ismail. This, at first glance extravagant, choice is in fact in full accordance with the funeral function of the church. A special attention was given to the Holy Healers. They are in the eastern part of the south wall, right above the portrait of the church patron. This was no accident. In their capacity as healers they are directly connected with life and death.

The images of the three young Jews are used to elaborate on the theme of overcoming death by faith. Thrown into the fiery furnace after Nabychadnezzar's order, Hananiah, Azariah and Mishael were saved thanks to their genuine and powerful faith.[22]

21. Angel, fresco, narthex, east wall



The images of Manuel, Savel and Ismail on the western part of the north wall are of particular interest from the viewpoint of the way which the function of the church predetermined the content of its decoration. The martyrs accepted their death in Persia in the fourth century. According to their vita a powerful earthquake began when they were executed. The earth opened and consumed the bodies of the three saints so that they could not be burnt as their executioners wished. After some time, the bodies emerged from the ground

22 Book of Prophet Daniel, ch. 3, cf. verse 88 from the Greek version.



22. The death of St. Nicholas, fresco, narthex, east wall

so that Christians could bury them. The relics of the three brothers Manuel, Savel and Ismail became famous for their miraculous strength. A temple dedicated to them was built in Constantinople at the time of Emperor Theodosius the Great.[23] The interest towards these, otherwise not so popular saints, in a funeral church like the one at Kalotina is probably due to the unusual events which followed their death. The miraculous saving of their bodies from burning and the appearance of their relics afterwords was a kind of divine care for the just men even after their death. This, of course, was a particulary suitable theme for the decoration of a funeral church.

On the door jamb leading from the nave to the nartex is depicted the communion of St.Mary of Egypt by St.Zosima.[24] This common scene also has substantial funeral conotations. The

23 *Жития на светиите*, София 1991, с. 292-293.

24 Ibid. p. 167-172. The interesting fact is that St. Zosimas did the same for a hermit, see: Св. Николова, *Патеричните разкази в българската средновековна литература*, София 1980, с. 321, No 144. Obviously, in the Middle Ages, St. Zosimas was percieved as a saint who took care of the dying.

communion was performed shortly before her death, and St. Mary knew that. After taking the communion she spoke in St.Simon´s words: ´Lord, now lettest thou thy servant depart in peace´ (Luke.2:29). The state of transition that St.Mary of Egypt was in at that time - between the earthly and the heavenly worlds - is emphasized by placing the scene in the passageway between the narthex and the nave.

The Last Judgement has a special place in the decoration of the narthex. This large composition is a supreme synthesis of the eschatological ideas of Christians in the field of pictorial art. Therefore its appearance in the decoration of funeral churches is quite regular. The Last Judgement at Kalotina utilizes an old iconographic variant where the composition is not unified; it consists of several parts separated into different registers.

In the narthex is also a hagiographical cycle of St.Nicholas which we will not describe in detail since it has been studied by Nancy Ševčenko.[25] In addition to the donor composition and the portrait of the deceased child, which have already been described, the images of archangel Michael and of several Holy Women are depicted in the lowest register. The saints´s group is supplemented by an unknown stylite in the second register of the east wall. Impressive is the fact that the decoration of the nave and the narthex includes a great number of women saints most of whom

25 N.P. Ševčenko, op.cit.



23. Images of the sinners, detail from the Last Judgement Scene, fresco, narthex, south wall



24. *Images of the sinners, detail from the Last Judgement Scene, fresco, narthex, south wall*

are nuns, whereas monks and hermit saints are absent. It is true that fourteenth-century art demonstrates an interest in the theme of Christ's brides,[26] but this is hardly sufficent to explain the total neglect of monk saints in the Kalotina church. It may have been a funerary church of a nunnery which could have predetermined a preference towards depicting women saints.

At the end of our discussion, of the frescoes we will mention a fragment on the south facade, to the right of the patron niche, above the door leading to the narthex. In it one can clearly see the lower parts of three figures. The first, on the right, belongs to a holy bishop since the fragment of his epigonation is recognizable. A man in red, long robes was depicted in the middle; his clothing shows that this could be a ruler or a despot. He is half-turned to his right (that is, to our left) toward the third figure of which only a small fragment is seen. This could be postulated to be the patron of the church - St.Nicholas - depicted in the company of the Bulgarian ruler Ivan Alexander and the contemporary Turnovo Patriarch, or the Sofia Metropolitan.

All the authors who have written about the style of the wall paintings at Kalotina have declared it 'archaic' and provincially-rustic. According to André Grabar, the Kalotina paintings are: 'une oeuvre rustique qui conserve des formules artistiques d'un archaisme remarquable'.[27] He finds many similarities between the Kalotina and Zemen frescoes, but also mentiones that the 1476 frescoes in Dragalevci monastery are stylistically closest to the murals at Kalotina, and thus dates them to the end of the fifteenth century.[28] V.N.Lazarev classifies Kalotina among those monuments, as Zemen and Lutibrod, where: "Продолжали держаться архаические традиции, во многом связанные с искусством Малой Азии". From the point of view of artistic quality he considers Kalotina frescoes as: "чисто ремесленными произведениями".[29] Like Lazarev, Atanas Božkov thinks that the frescoes from the nave and those from the nartex in the Kalotina church originate from two different epochs, but he seeks the origins of the nave murals in the art of the Bulgarian capital, Turnovo: 'A part of the images in the lower register painted with a very lively touch and a sense of painting, belong to the gallery of the Holy Warriors - a fact, reminding one of the repertory of the churches in Tsarevets and Trapezitsa.' He claims that the frescoes in the narthex are quite different: 'All these images bear the marks of an unpretentious and provincial taste - they are made with an imitative touch, they are not proportionate and show the simplicity and touching 'childish' frankness which are to be found in certain monuments from the second half of the fifteenth century.'[30] In her doctoral dissertation Lilyana Mavrodinova looks elsewhere to find the artistic context to which the Kalotina frescoes belong. She claims



25. *Fragments of the composition on the south facade of the church*

that they are connected with mid-fourteeenth century Ohrid, above all with frescoes at Zemen Monastery (despite certain differences), the church Sveti Nikola Bolnički in Ohrid, the two lower registers in the chapel Sveti Grigori Bogoslov (St.Gregory the Theologian) of the church Sveta Bogorodica Perivlepta (The Holy Virgin Perivleptos) or Sveti Kliment (St. Clement) in Ohrid. On this basis Mavrodinova dates the frescoes at Kalotina to the sixties of the fourteenth century.[31] We think that the Bulgarian medievalists have reasons to connect the frescoes at Kalotina with Ohrid, but the parallels Mavrodinova refers to, and hence her dating, are not quite exact, because the style of the monuments she enumerates is emphatically plastic, especially as far as the modelling of the faces is concerned, and this is definitely not a characteristic of the Kalotina frescoes. Considerably closer in terms of style are the images of sebastocrator Ioan Prosenik in the church of St. Sophia in Ohrid (1334), the frescoes from the south aisle od Sveti Nikola Bolnički church in Ohrid (1345) and the frescoes at Zemen Monastery (from the fifties of the fourteenth century). In other words, the Kalotina mural-painters among whom at least three may have been recognized[32] belonged to an artistic circle employed virtually exclusively by Macedonian provincial aristocracy.

Some evidence regarding the later history of the church at Kalotina is provided by un unpublished grafitto inscription on the image of the second woman donor. It is dated 1433, and it reads:

26 J. Радовановић. *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*. Београд 1988, с. 67-78.

27 A. Grabar. *La peinture...* p. 290.

28 Ibid., p. 287.

29 В.Н. Лазарев. *История...* 1947, p. 137, 241 (1986, p.108, 180).

30 At. Bozhkov, *La peinture bulgare*, p. 83-84. The same can be seen in: Ат. Божков, *Търновска средновековна...* p. 95-100.

31 Л. Мавродинова, *Стенната живопис...* p. 179-181.

32 The poor condition of the murals - the extent of damage and the accumulation of surface dirt - significantly impede the analysis of style. As far as can be judged from the present state of things, two painters worked in the nartex, and one - in the nave. One master did the inscriptions in the nave while another one those in the narthex.

+вь лѣт г шестнтнсѹщо ц сьтно на мсца нюла в кд днь сиѥпнса радославь доментн ѩновь домомь [-----] ста сребр[--]нице[------------------][33]

In English:

In the year six tousand and nine hundred (A.D. 1392) during the month of July in its twenty-forth day this (inscription) was written by Radoslav Domentianov, from the place called Srebrenica.

Later yet, the image of archangel Michael and the Holy Virgin with the infant, and of St.Nicholas from the lowest register of the east wall of the narthex were covered with plaster and re-painted. Other data on the further existence of the church is not known.

33 For this inscription we owe special gratitude to our collegue Stefan Smyadovski who found and read the graffito inscription, and kindly let us publish it.

Нови подаци о зидном сликарству из XIV века у цркви Светог Николе у Калотину

Георѓи Геров –Асен Кирин

Село Калотино налази се у западној Бугарској на самој граници са Југославијом, на путу који повезује Софију, Пирот и Ниш. Остаци античких и средњовековних грађевина сведоче да је насеље постојало од давнина али систематска археолошка истраживања још нису спроведена. Једини историјски споменик у Калотину, који је скоро у целости сачуван, јесте средњовековна црква Светог Николе. Црква је више пута помињана у стручној литератури, али датовање грађевине и њеног зидног сликарства остало је до данас неразрешено.

У овом чланку излаже се ново читање натписа са ктиторских портрета. Један од ових натписа објављује се први пут. На северном и јужном зиду припрате калотинске цркве приказана је поворка ктитора: четворо одраслих људи и петоро деце. На основу ових података из натписа идентификовани су главни ктитори. То су деспот Дејан, његова прва супруга Владислава и њихово двоје деце. Поред њих у поворци дародаваца насликани су, један до другог, свако са дететом. Одвојено од свих ктитора, насликан је портрет једног мртвог младића, који је идентификован као "син Радослав". Овај лик се налази на јужном крају западног зида припрате, уз једини улаз у цркву. Као што је познато из историјских извора, деспот Дејан и Владислава имали су рођака који се звао Радослав.

Аутори овог чланка сматрају да је сликарство у броду цркве рађено кад и оно у припрати. Одлике и разлике у маниру сликања последица су рада тројице сликара од којих је један радио у броду а двојица у припрати. На основу тог запажања и саме идентификације ктитора могуће је тачније датовање грађевине и сликарства калотинске цркве у период између 1331. и 1337. Неколико чињеница одређују овај временски одсек. Terminus post quem даје ктиторски натпис са јужног зида у броду цркве у којем се помиње да је црква основана и исписана у време цара Ивана Александра (1331-1371). Terminus ante quem је датум зидног сликарства у Кучевишту (1334-1337) чији су ктитори такође деспот Дејан и жена му Владислава, али за разлику од Калотина они су титулисани "војвода" и "војводица", а приказани су у богатијем оделу и изгледају нешто старији (колико се то може судити на основу ктиторских портрета). У то време када су биле насликане калотинске фреске Дејан је очигледно сматрао себе вазалом цара Ивана Александра, док је у Кучевишту он назвао цара Стефана Душана својим сизереном. Овој чињеници посвећена је нарочита пажња у тексту чланка.

У иконографском програму зидног сликарства калотинске цркве одвајају се две тематске целине. Прва од њих садржи теме фунералног карактера, а друга укључује много ликова светих жена, калуђерица. Ове две тематске целине у зидној декорацији намећу претпоставку да је црква Светог Николе у Калотину била фунерални храм укључен у комплекс женског манастира.

The Fall of Satan in Byzantine and Post-Byzantine Art

Smiljka Gabelić

UDK 75.052.033.2.046.3::235.21

In Byzantine times the Biblical variant of the scene was presented (Kiev, Monte Gargano, Mirozh, Suzdalj and Mateič*) and only exceptionally the apocryphal one (Lesnovo). In the post-Byzantine era, the Fall takes the apocryphal form (icons from 1626 and 1723) or is combined with the Assembly of the Archangels (refectories in Dionysiou and Hilandar). The apocryphal version has reminiscences of dualist perceptions about Satan as the ruler of this world, while the triumphal one follows victorious imperial iconography.*

The composition of defeating Satan is based on certain verses from the Bible and, more precisely, on legends dedicated to the Archangels. In theological literature, the event was usually understood simbolically, thus giving to the Byzantine iconography only vague elements for shaping its presentation in art.

According to eastern Orthodox Theology, Satan was at first an unevil angel, the most dignifyed one, who converted and heighted himself, wanting to become even with God. His pride was punished by his expulsion from the heaven and loss of sanctity.[1] The cast of Satan is mention few times in the Bible - Isaiah 14:12-15, Ezekiel 28:14-19, Luke 10:18 and Revelation of John 12:7-9.

Literary sources agree that the couse of the fall of Satan was his pride (superbia) directed against God and his absolute potency. As in the Old testament text of prophet Isaiah 14,12-15 *(For thou hast said in thine heart, I will ascend into heaven ... I will be like the most High. Yet thou shalt be brought down to hell, to the side of the pit)*, Satanas's fall was explained, likewise, in texts dedicated to the Archangels. In majority of these texts, the rebel angel i.e. Satan was cast by Archangel Michael, as is the case in Revelation of John 12:7, 9 *(And there was war in heaven: Michael and his angels fought against the dragon; And the great dragon was cast out... into the earth)*. In Coptic Economiums on Archangel Michael, one ascribed to Theodosius, archbishop of Alexandria (6th c.) it was also Michael the Archangel *who cast out from Him the evil slander and rebel ... Satan* and in the other Encomion, by Eusthathius, bishop of Trake (7th c.), the same Archangel, Michael, *didst slay the serpent of old, who didst cast out the haughtry rebel against his God and didst hurl him into the fiery pool*; here, the Devil himself speaks: *was it not you, O Michael, who didst cast me and my angels from the heaven down into a pit filled with fire.*[2] The Slavic saint Clement of Ohrid (9-10th c.) in the Encomion on Archangels Michael and Gabriel expicitely wrote *egozhe gr'd'ina i velichanie ne tr'pea arhistratig' Mihail'* (his ugliness and boasting could not be endured by Archangel Michael).[3] Constantinopolitan diacon Pantaleon (end of the 9th or 10 th c.) in his text about the *Miracles of Archangel Michael* similarly desribed the fall of Satan, stresing Michael's role as the commander of heavenly army *(magnus exercitus dux Michael, ... qui propter Dominicum et omnipotentatem divinum jussum, in terram jecit ex coelestibus absidibus rebellem et superbum Satanam cum ejus immundis, et malignis spiritibus: tunc in eos invectus, et triumphum agens de oerum malitia)*, and in the Encomion on Holy Arhistrategos Michael paraphrases Luke *(Michael... invehens in rebellem et scelestissimum Satanam, qui tanguam fulgur e coelo in terram fuit dejectus cum immundis et malis ejus spiritibus.*[4] Theophanes Cerameus (11th c.) in his Sermon on the Fiest of Archistrategos Michael reminds the audience only of one event among achievements of this Archangels, dethronement of Satan; the pride is here also the reason of Satana's fall *(Fuit etiam Satanas olim in excellentiae suae fastigio: sed inde in superbiam cum essest clatus, deturbatus est).*[5] As it stands in the Apocalypsis, says Nichetas Choniates (+1220) in the Encomion on Archangels Michael and Gabriel: *draco niger apostata et usque ad repugnandum Deo contumax spiritus cum suis angelis debellatus est, et coelestibus ejectus sedibus in abyssum Tartarum relegatus est.* Further on, explaining the reason for the celebration of the assebly of the angels he writes: *Casum Satanae juxta divinum Evangelium de coelo cadentis festa laetitia prosequamur gloriosamque victoriam angelorum.*[6] According to extremely apocryphal perceptions, Satan - here called Satanael - was cast down because he refused to worship man, the image of God, thus revieling hid disobedience. He disobayed God's order. His name, in Hebrew, means "opponent" (adversarius).[7] In one of the Coptic legends, Adam describes the couse of the expulsion of the Devil

1 On believes of the Byzantines about the Devil, who had fallen for his pride, but was - as all other creatures - the creation of God's hands and not an independent principle - J.B. Russell, *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*, Ithaca and London 1984. Pseudo-Dyonysius the Areopagite (c. 500) thought the evil comes from God and is a lack of good, having no substantial being: "the fallen angels were created good, like everything else in the cosmos". Maximus Confessor (c. 580-662) had similar opinion on the subject. John Climacus (c. 526-600) in the Ladder of Paradise wrote that the Devil and the demons retained their angelic qualities when they fall. John Damascene (c. 675-750) excepting that Devil is created good, claimed that in his fall Devil lost his angelic nature and became a shadow, he thus removed from his great dignity (*ibid.*, 29-39); E.Kirschbaum, *L'Angelo rosso e l'Angelo turchino*, Rivista di archeologia cristiana XVII (Roma 1940/41), 222, passim.

2 E.A. Wallis Budge, *Saint Michael the Archangel, Three Encomiums by Theodosius, archbishop of Alexandria, Severus, patriarch of Antioh, and Eustathius, bishop of Trake*, London, 1894, 79-80, 89.

3 I. Ivanov, *B'lgarski starini iz Makedonija*, Sofia 1970, 353.

4 Panteleon diaconus et cartophylax magnae Ecclesiae, *Narratio miraculorum maximi archangeli Michaelis*, Patrologia graeca 140, description of the fall: 576(C)-578(C); id., *Encomium in maximum et glorisissimus Michaelem coelestis militiae principem*, PG 98, 1262(A). Cf. *Velikia minei cheti, noiabr'* 1-12, Sanktpeterburg 1897, 233, 242.

5 Theophanes Cerameus, archiepiscopus tauromenitanus, *Homillia XLVIII, Dicta est in festo principis militiae S. Michaelis*, PG 132, 875(C)-879(A), quotation on: 878(B).

6 Nicetas Choniates, *Opera omnia, Laudatio sanctorum archangelorum Michaelis et Gabrielis*, PG 140, 1235(C)-1237(A), cited sentences: 1235(C).

7 About the meaning of the name Satan (Satanas, Σατανᾶς) - to oppose, herass someone: *New Catholic Encyclopedia*, vol. XII (1967), 1093-1094; *Enciclopedia Catholica*, vol.X, Roma 1949, 1948; L.Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II/I, Paris, 1956, 58

from heaven. When God, he says, *my Creator commanded all the hosts of heaven... to worship the work of his hands, his image*, Satanael (or Mastema) trice did refuse to do so. For *we are beings of spirit, he declared. And streightaway God commanded a mighty Cherubim* to smote him, and *ordered Michael to take away from him his sceptre, and his crown, and his staff.* Michael then cast Satanael from heaven.[8] In another Coptic apocryphal legends *it was Michael who bound Beliar in fetters, by the order of his Lord*,[9] and Michael *smote the Old serpent, that is to say Satanael, and he bound him in fetters for one thousand years.*[10] In yet another Coptic legend the explanation for the fall of "Saklataboth" is again



Fig. 1. The Fall of Satan as illustration of Luke 18:10, Gospel of Ivan Alexander, 1356 (after: Zhivkova)

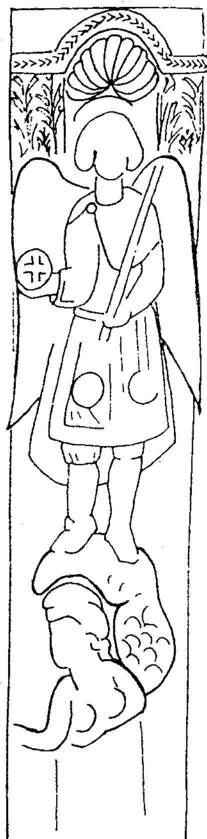


Fig. 2. Archangel trampling demon, Alahan monastery, 5th century (after: N. Thierry)

disobedience: *ich werde ihn (Adam) nicht verehren;* and Christ says: *mein Vater befahl einem Cheruben, der ihm einen seiner Fluegel abschlug. Er warf ihn hinnunter auf die Erde:* then, *er wohnt in Meer.*[11] Finally, an apocryphal story describes the sophistry between "Samanael" and Archangel Michael; craftily, the Archangel takes over from Satan crown and other insignia and brings them back to Lord.[12]

Being an incorporal creature by his nature, Satan's destiny is closely related to that of the angels, Archangel Michael in particular. As we have seen, in majority of texts it was this Archangel, Michael who, following God's order, cast Satan down from heaven; rarely, it was God himself or a Cherub and exceptionaly archangel Gabriel.

In the works of art, Satan's fall as a separate scene almost unavoidably belongs to the iconography of the Archangels; it appears as one of the compositions in the narrative Cycle of the Archangels. It should be noted, however, that this theme could also be presented outside this context, as the illustration of Luke 18:10[13] or as an epizode within certain compositions (the Anastasis, the Triumph of St. Peter, for example),[14] in which cases it has a somewhat different iconographic chape (Fig. 1).

The motive of the fall of Satan expresses dualism between good and evil, representing victory of a hero over a monster, good spirit over evil spirit, light over darkness. Such motive is found with great frequency in the Early Christian art, especially on objects from Asia Minor, Syria, Egypt and North Africa. The restrained foe had various names (Gyllou, Alabastra, Abazou) and form and was presented under a conqueror, most often a mounted horsemen. These images had profilactic meaning.[16] As for victorious Archangel, probably the oldest preserved example is to be found at the entrance to a monastic building at Alahan monastery dating from the 5th century (Fig. 2). Two identical winged figures, wearing short tunics and holding staff and globes with insribed cross - which may be regarded as Archangels Michael and Gabriel - are presented at the jamb of the door. Each figure stands on a reptile which has the shape of a human, female bust (bear brested) with round body covered with snake scales.[17] Archangels from the Alahan monastery, trampling demons, could be understood as symbols of (God') victory over enemy in general. The notion of Michael and other Archangels as protectors from evil was widespread in that era. Archangels were invoked by their names in a number of inscriptions on church doors in Syria, from approximately 5th or 6th centuries.[18] In Legenda S. Michaelis, Archangel Michael forced Gyllou, the main female demon, to say all her names and in text known as the Testament of Solomon. Saint Michael, along with Jehovah Sabaoth possesed the power to give Solomon a seal against the demons; Archangels could also be presented and invoked for help on amulets.[19] A relatively late such example is the so called grivna-zmeevik from Černigov dated to the end of the 11th century (Fig. 3). On one side of this golden disc Archangel Michael is shown with his name inscribed, dressed in imperial gown, and with sceptre and globe in his hands and on the other is presentation of a female head in the middle (Medusa), sur-

8 E.A. Wallis Budge, *Miscellaneous Coptic Texts in the Dialect of Upper Egypt*, London, 1915, 904 (Encomium of Theodosius).

9 *Ibid.*, 1025 (Discourse on Saint Michael, the Archangel by Timothy).

10 *Ibid.*, 1036 (Encomium on the Archangel Raphael by Saint John Crysostom).

11 C. Detlef, G. Müller, *Die Bücher der Einsetzung der Erzengel Michael und Gabriel*, Louvain, 1962, 13-14, passim.

12 I. Ivanov', *Starob'lgarski raskazi'*, Sofia 1935, 18-25.

13 Examples in Th. Probatakis, *Ho Diabolos eis ten Bizantinen tehnen*, Thessaloniki 1980, 47-52, passim; L. Zhivkova, *Chetveroevangelieto na car Ivan Aleksand'r* , Sofia 1980, 1, 169 (1356).

14 On marginal role of the Archangels within Anastasis - A. D. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton 1986, 89-90. Cf. J. Radovanović, *Jedinstvene predstave Vaskrsenja Hristovog u srpskom slikarstvu XIV veka*, Zograf 8 (Beograd 1977), 38, 45. On the scene of St. Peter standing on the prostrate figure of Hades - Ch. Walter, *The Triumph of Saint Peter in the Church of Saint Clement at Ohrid, and the Iconography of the Martyrs*, Zograf 5 (Beograd 1974), 32-33.

15 É. Turdeanou, *Le mythe des anges déchus: traditions litteraries de l'Europe Occidentale et Orientale*, Rivista di studi Bizantini e Slavi, t. 2 (Bologna 1982), 102-110.

16 On saint riders of Christian Egypt and meaning of the numerous names of Gyllou - P. Perdrizet, *Negotium perambulans in tenebris*, Strassbourg 1922, 5-38. C. Vikan, *Art, Medicine, and Magic in Early Byzantium*, DOP 38 (1985), 70, 79-81. Cf. E. D. Maguire, H.P. Maguire and M.J. Duncan-Flowers, *Art and Holy Power in the Early Christian House*, exibition catalogue, Urbana 1989, 24-28; H. Maguire, *Garments Pleasing to God. The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period*, DOP 44,(Washington 1990), 216-217.

17 N. et J.-M. Thierry, *Le monastère de Koca Kalesi en Isaurie*, Cahiers archéologiques IX (Paris 1957), 89-98, Figs. 2, 6; Thierry, *Notes sur l'un des bas-reliefs d'Alahan Monastiri, en Isaurie*, CahArch XIII (Paris 1962), 43-47;

18 A. Grabar, *Deux portails sculptés paleochrétiens d'Égypte et d'Asie Mineure et les portals romans*, Cahiers archéologiques XX (Paris 1970), 23, Fig. 4; W. K. Prentice, *Syria. Greek and Latin Inscriptions. III. Section B. Northern Syria*, Leyden 1922, 50-51, 54-55, 110, 112. M. Tatić-Djurić, *Archanges gardiens de porte a Dečani*. in Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka, Beograd 1989, 358-366.

19 P. Perdrizet, op.cit. 20, sq; H.Maguire, *Garments Pleasing to God. 217; V. Laurent, Amulettes byzantines et formulaires magiques*, Byzantinische Zeitschrift 36 (Leipzig-Berlin 1936), 300-315. R.P.H. Greenfield, *Saint Sisinnios, the archangel Michael and the female demon Gylou: the Typology of the Greek Literary Stories*, Byzantina, t. 15 (1989), 83-141.



Fig. 3 Grivna-zmeevik from Černigov, late 11th century (Photo: V. Pucko)

rounded by snakelike dragons. Both presentations are accompanied by inscriptions that are expressing faith in (God's) help (against demons).[20]

In Byzantine art of the Middle Ages the idea of victor standing over the conquered enemy will retain basically the same meaning and the iconographical scheme with horizontal division to upper and lower parts, that we met in Alahan monastery. It is only the figure of the foe that will drastically change its shape, turning into christian devil - anthropomorphic male figure with demoniatic characteristics (three fingers, claws, dishevalled hair, tail).

We can distinguish three main iconographical variants of the scene of the Fall of Satan. The first two are based on different moments of the biblical story they illustrate - the struggle itself or triumph of the victor. The third variant is made upon legends that interpret the fall of Satan in a specific way. There also existed some very unusual iconographic solutions, that can be regarded as exceptions.

According to preserved examples, the older version represent the triumph of Archangel Michael over Satan and his fallen angels: the victorious Archangel is shown standing over an abyss. Such examples are dating from the 10th to 12th centuries and correspond to the miniature in Menologion of Basil II (Fig. 4), that illustrate the church feast of November 8 dedicated to Archangel Michael; Archangel is holding a labarum on which the hymn of Victory (Epinikos) is inscribed.[21] Iconographical elements on the fresco of the Fall of Satan from the chapel of the Archangel Michael in St. Sophia in Kiev (up to 1061-67) are recognizable on the drawing made while this fresco was under the layer from the 19th century (Fig. 5). The Archangel, dressed in imperial costume and surrounded with mandorla, stands on a hillock; he is blessing with his right hand, the left is damaged. Underneath, few deformed faces and a paw are depicted, which are most likely the remnants of the figures of demons.[22]

As the door of the cave sanctuary of the Archangel Michael at Monte Gargano made in Constantinople in 1076, in the section presenting the Fall of Satan Archangel Michael - whose name is

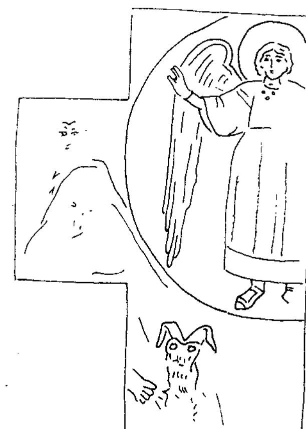


Fig. 5, The Fall of Satan, Kiev, St. Sophia, up to 1061-67 (after: Kievsk. sof. sobor')

20 V. Schugaebsky, *Midjanii zmijevik chernigovskogo muzejo-povtorennia zolotoi "Chernigivskoi grivni"*. Chernigiv i privnichne Levobrezhzhia, Kiiv, 1928, 224-234. V. Pucko, Kievskaja syozhetna plastika malyh form (XI-XIII vv), Mélange Boško Babić, Prilep 1986, 171-172; J. Blankoff. *A propos de la Grivna-Zméevik de Černigov*, Studies on the Slavo-Byzantine and West-European Middle Ages, Vol. I, Sofia 1988, 123-131.

21 V. N. Lazarev, *Istorija vizantiskoi zhivopisi*, Moskva 1948, tabl. 74 (Cod. Vat. gr. 1613). For Trisagios (Epinikos) see F.E. Brightman, *Eastern Liturgies* (Oxford, 1896), 385, 403.

22 *Kievskij sofiskij sobor'*, izd. Imperatorskago russkago arheologicheskago obshchestva, IV, Sanktpeterburg 1871, 22; D. V. Ainalov - E. K. Redin, *Kievskij Sofiskij Sobor'*. Zapiski Imperator. russk. arheol. obshtestva, Sanktpeterburg' 1890, 311; S. Gabelić, *Ciklus Arhandjela u vizantijskoj umetnosti*, Beograd, 1991, 50, crt. 13.



Fig. 4, The Fall of Satan as illustration of November 8, Menologion of Basil II, c. 10th century (after: Lazarev)



mentioned in the inscription - is on a hill, blessing with one hand, and holding a staff in the other (Fig. 6). Below, in the cave, is Satan, bended and chained; he is almost naked, and has wings. Archangel Michael is dressed in imperial garments. Next to his feet winged demons are falling down. Their elongated bodies are of disfigured anthropormophic shape, with bristled hair. The inscription reads: UBI MICHAEL IN C(O)ELUM PUGNAVIT C(U)M DRACONEM ET DRACO ET ANGELI EIUS CUM EO MISSI SUNT.[23] On the fresco of the same subject depicted in the church of the Transfiguration of the Mirozh monastery near Pskov (before 1156) Archangel is on the hilly shore of a lake, holding staff and sphere in his hands (Fig. 7). Demons are not presented or, maybe, not preserved.[24]

Another version of the scene of the Fall of Satan includes elements of struggle between angels. On the south door of the cathedral in Suzdal (c. 1230), in the upper part of the compositon, there are angels with Archangel Michael - here also inscribed by name (Fig. 8). He is wearing an imperial gown and is holding in his left hand a sphere with Christ's monogram on it. Like in Monte Gargano he is surrounded with mandorla. With his right hand he is piercing Satan, presented in an abyss together with his fallen angels. Demons are naked and have tails and wings. Satan has the guise of an angel except for the halo, which is omitted. The inscription says: SVERZHEN' B'IS(T') SOTONA ARH(A)NG(E)LOM' MIHAIL'M' SO OSTOYPN'M' IEGO SILAMI I BESI NARECHENI B'ISHE.[25] On the fresco from the church of the Virgin at Mateič originating from mid-14th century, the Fall of Satan consists of figures of the Archangel, who, dressed in imperial garments, is standing at the shore and Satan, lying on his back in the lake, spreading his arms and legs in a position showing that he had just fallen (Fig. 9-9a). He is presented as an old man with gray hair and beard, completely naked. He has a human body but is green and winged.[26]

The third iconographic version of the Fall could be called apocryphal, for it hardly has any biblical roots, but coresponds completely to certain legends. Such scenes are known from the

23 D. Perla, *La porte di bronzo di S. Michele sul Gargano*, Foggia 1974, 59-61; S. Koukiaris, *Miracles and Appearances of Angels and Archangels in the Byzantine Art of the Balkans*, Athena-Giannina 1989 (in Greek), 155; S. Gabelić, *Ciklus Arhanđela*, 50, il. 3.

24 F. A. Ushakov' and O. I. Parli, Opisanie fresok' hrama Preobrazhenia Gospodna v' Pskovskom' Spaso-Mirozhskom' monastiri, Pskov 1903, 7, N° 39; S. Gabelić, *Ciklus Arhanđela*, 51, crt. 2, il. 14.

25 A.N. Ovchinnikov, *Golden Gates in Suzdal*, Moscow 1978, 29, pl. 59, 60/2, 64; Gabelić, *Ciklus Arhanđela*, 51, crt. 4, il. 19.

26 S. Koukiaris, Miracles, 77, fig. on p. 235; S. Gabelić, *Ciklus Arhanđela*, 51, crt. 14, il. 51.

Fig. 6, The Fall of Satan, the door of the cave sanctuary of Archangel Michael, Monte Gargano, 1076

Fig. 7, The Fall of Satan Mirozh monastery, church of the Transfiguration, before 1156





Fig. 8.The Fall of Satan, south door of the Suzdal cathedral, c. 1230.

14th century example from the monastery at Lesnovo, as well as from some Post-Byzantine icons and frescoes.

In the church of Archangel Michael in Lesnovo (c. 1346), the fresco illustrates the moment when the Archangel, certainly Michael, takes over from Satan (the symbols of power) crown and garments and gives them back to God (Fig. 10). The event is taking place on the shore of a lake. The Archangel is dressed as a soldier. Satan is black, naked, and has wings and claws. Insription is unusual: [PADE]NIE I POMRACHE[NIE S]AMANAILOVO - The Fall and Darkening of Samanael.[27] Much later, in 1626, the fresco has been copied on the icon of Christ with Archangels Michael and Gabriel, as one of the compositions from the Cycle of Archangels (Fig. 11). Display of figures is identical to the Lesnovo fresco, except that Satan has here been painted three times. The inscription is partially damaged: CHOYDO KAKO ARNAGGL. OYZE STOMOY... NA NEBESA.[28] The motiv of overtaking power from Satan has been presented on the icon of Archangels Michael and Gabriel with their Cycle dating from 1723, althought in somewhat different iconographic form (Fig. 12). Satanael is standing in the middle of a lake, naked, holding or lifting with both hands a crown above his head. He has a pair of wings, while another four pairs are painted in the lake next to him. Above, two archangels are standing on the shore. The one on the left is holding in his right hand a crown, once possesed by Satanael, and in the other a trumpet. The other Archangel is pointing a sword towards Satan. By painting a trumpet in the hands of one of the Archangels, the whole event is chronologically placed in the day of the Last Judgement (Mathew 24:31). This detail is especially interesting because according to most literary sources the overthrowment of Satan is not to happen at the end of the time but took place at the very begining - when the heaven, the earth and men were created. This scene is an example of eshatologic interpretation of the theme of the cast of Devil and

27 S. Gabelić. *Četiri freske iz ciklusa arhanđela Mihaila u Lesnovu*, Zograf 7 (1977), 60-62, il. 2; Ead., *Ciklus Arhanđela*, 51,0 crt. 15, il. 39; S. Koukiaris, *Miracles*, 73, fig. on p. 234.

28 S. Radojčić, Starine Crkvenog muzeja u Skoplju, Skoplje 1941, 73; K. Balabanov, Ikone iz Makedonije, katalog, Zagreb, 1987, 78, No 45.

Fig. 9a Mateič, detail (Satan)





Fig. 9.The Fall of Satan, detail (Archangel Michael), Mateič church of the Virgin, mid 14-century (photo: author)



Fig. 10. The Fall of Satan (Samanael), Lesnovo, church of the Archangel Michael, 1346-1347)



Fig. 11. The Fall of Satan, the icon of Christ with Archangels Michael and Gabriel, Skopje, 1626

corresponds to those, very old sources in which the sounding of the trump by Michael the archangel, or Gabriel, proclaiming the divine judgment, is mentioned - Ethiopic Apocalypse of Peter, Pseudo-Johannine Apocalypse, for example.[29]

In Post-Byzantine painting there also existed images that unite the scene of the Fall of Satan and the Assembly of Angels, which is another composition from the Cycle of the Archangels. They could be found in the wallpainting of the refectories of monasteries of Dionysiou (Fig. 13) and Chilandar (Fig. 14), from 1603 and 1622 respectively.[30] Frescoes of this kind featuring the triumph of Christ and all nine orders of angels over evil angels and Satan, and correspond to the literary tradition of the 16th centuries (Damaskinoi)[31] and later (Painter's Manuel by Dionysius of Fourna); especially striking is the analogy with the fall of Lucifer as described in Dionysius Hermineia and prescribed to be painted on the wall of the refectory.[32] Here, it does not belong to the Cycle of the Archangels.

Iconographical combining of these two themes - that is, the Fall of Satan and the Assembly of Angels - were enabled by texts on Archangels of much earlier date; in textual sources, assembly of angels usually follows immediately after the fall of Satan as its consequence.[33] Congregation of angels gathered by Archangel Michael celebrate dethronement of Satan, having assembled for a fiestly service. The rudiment of such union have been expressed on a fresco of the Assembly of Angels in the church of Archangel Michael at the village Sarakina, in Crete from the 14th century (Fig. 15). Here, below the medallion of Christ Emmanuil carried by angles, is white head of a monster, symbolyzing the conquered Devil.[34] We see another variant of this combining on the icon of Archangel Michael from the Tretyakov Gallery, from the 14th century (Fig. 16). Victorious Archangel is standing frontally, holding a lance (by which striking a rock in front of the church at Chonae) and a sphere. On the edge of the sphere with Christ's bust, there is an Archangel throwing down evil angels into the mouth of Hades.[35]

29 W. Bousset, *The Antichrist Legend, A Chapter in Christian and Jewish Folklore*, London 1896, 49, 248; according to Ephrem of Syria and the Jewish History of Daniel, both archangels, Michael and Gabriel, took part in destruction of the Antichrist - *ibid.*, 228-230; the icon from 1734 was published by Đ. Mazalić, *Stare ikone i drugo*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini XLVIII, 1936, 58.

30 G. Millet, *Monuments de l'Athos*, I, Paris 1927, 211; for Chilandar see Z. Kajmaković, *Georgije Mitrofanović*, Sarajevo - Zagreb 1977, 229-231, sl. 106, 122-123. (on the fresco from Dionysiou, the figure Haron is presented below Satanael, which is product of the Post-Byzantine iconography - cf. R. Stichel, *Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen*, Wien 1971, 37-42, especially 41).

31 *Krninski Damaskin*, ed. P. Hr. Ilievski, Skopje 1972, 451-452; *Troianski Damaskin*, ed. A. Ivanova, Sofia 1967, 112-113.

32 *The "Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, ed. P. Hetherington, London 1974, 18 and 86.

33 Cf. Pantaleon, *Narratio*, (as in note 4), 577(D), 578(A); Pantaleon, *Encomium*, (as in note 4), 1261(D); N. Choniates, *Laudatio*, (as in note 6), 1235(C)-1237(A); *Vel. minei cheti* (as in note 4), 256.

34 S. Koukiaris, *Miracles*, 82; S. Gabelić, *Ciklus Arhanđela*, 55, crt. 20, il. 54 white devils are presented within Anastasis in Veljusa and Dafni. Cf. Petar Miljković-Pepek, *Veljusa*, Skopje 1981, 184-188, sh. III, fig. 51-52.

35 A.I. Nekrasov, *Drevnerusskoe izobrazitel'noe iskusstvo*, Ogiz Izogiz 1937, 201, fig. 139.



Fig. 12. The Fall of Satan, the icon of Archangels Michael and Gabriel, Sarajevo, 1723 (drawing by A. Nitić)

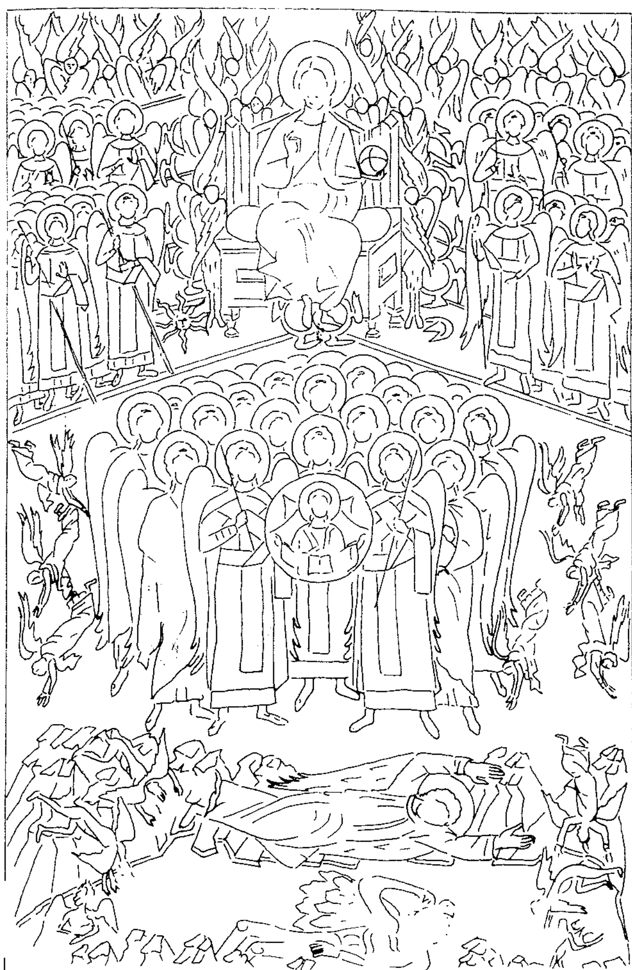


Fig. 13.The Fall of Lucifer, Monastery of Dionysiou, 1603 (drawing: author: after P. Mylonas. Athos, Athens 1965,

The fall of Satan on this icon literally expresses the idea of the Archangel as the executor of God's will.[36]

The Fall of Satan is rarely presented scene in Byzantine art,[37] unlike its very popular western counterpart - the presentation of Archangel Michael transfixing Dragon.[38] Among more than seventy preserved Cycles of the Archangels from the period between 11th and 18th centuries, this scene was illustrated in eight of them and in another iconographic context is extremely rare. The main reason for restricted popularity of this scene is the result of the general attitude towards diabology within the Byzantine theological concept. The approach of the Orthodox church allowed less precise doctrines and is not always obvious. A universal notion of Satan was never firmely established.[39]

36 One very unusual and exceptionally preserved example is also the illustration of Psalm 93 in the Psalter Benaki 34.3 - A. Cutler and A. Weil Carr, *The Psalter Benaki* 34.3, Revue des études byzantines 34 (Paris 1976), 295-296, fig. 14 (presumably identified as the Miracle at Chonae).

37 G. de Jerphanion, *L'origine copte du type de Saint Michel debout sur le dragon*, Academie des Inscriptions et Belles Lettres, Comptes rendus, Paris 1938, 367-381 (considered fragments of coptic textile from the 6th century, believing a motiv of a hero conquering the monster to be coptic in origin). S. Koukiaris, *Miracles* (as in note 22), 154-156; S. Gabelić, *Ciklus Arhanđela*, (as in note 21),

38 In the art of the West the presentation of Archangel Michael transfixing Dracon (based on Apocalypsis, 12:7-9) was extremely popular. Cf. *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel*, III, Paris 1971, 37-91, pls. I-XXXII (P. du Bourguet, F. Avril, C. Lamy-Lassale, J. Fournee); M. Salvatore, *Le sculture del Museo del Sanctuario*, Il Sanctuario di S. Michele sul Gargano dal VI al IX secolo, Atti del convegno, ed. C. Carletti ed G. Otranto, Edipuglia - Bari 1980, 452-458; *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Belli D'Elia et al., Milano 1980, 63, 218, 295-296; G. Bertelli, *L'immagine dell'archangelo Michaele nel sanctuario di Monte Sant Angelo,* Vetera Christianorum 23 (1986), 145-146; M. Martens, a. Vanrie et M. de Waha, Saint Michel et sa symbolique, Bruxelles 1979, 43-117; J.J. G. Alexander, *Norman Illumination at Mont St. Michel 966-110*, Oxford 1970, 85-100, pls. 16(e-h)-20; E. Male, *Religious Art in France*, Princeton 1978, 257-262, figs. 197-200.

39 J. B. Russell, *Lucifer*, (as in note 1), 38, passim. That the image of Satan in Byzantium lack consistency has recently been stressed by C. Mango, *Diabolus Byzantinus*, DOP 46 (1992), 220-221: On perceptions of the Devil in Old Testament (not as a separate being), New Testament and in patristic and monastic literature - *Dictionnaire de spiritualité*, 3, Paris 1957, 141-250.

The commentaries of biblical verses concerning the conflict of the Archangel Michael with Satan were scarce. Moreover, the conflict was commonly understood as a dispute, and only exceptionally as (military) combat or battle. Daniel 10,13 and 21, concerning Michael's struggle with the angel of Persia, was as a rule interpreted as a dispute.[40] Juda 9 (Archangel Michael Disputing with the Devil over the Body of Moses) was always understood as an dispute. Origenes and Didymus of Alexandria, in their exegesis on this verse interpreted the Devil as an evil force.[41] The battle of Michael with Dragon according to Revelation 12:7-9 was interpreted simbollicaly.[42] Similar perceptions were expressed by Pantaleon, the author of two significant texts dedicated to the Archangel Michael.[43]

40 J.P. Rohland, *Der Erzengel Michael. Arzt und Feldherr*, Leiden 1977, 60-61.

41 *Ibid.*, 62.

42 *Ibid.*, 63-64. For western interpretations see F. Avril, *"Interpretations symbloliques du Saint Michel et du dragon"*, Millénaire Monastique du Mont Saint-Michel, III, Paris 1971, 39-52.

43 Pantaleon, *Narratio*, 577, and in *Vel. minei cheti*, 250, (as in note 4).

Fig. 14.The Fall of Lucifer, monastery of Chilandar, 1622 (after: Kajmaković)





Fig. 15.Assembly of the Angels, Sarakina, church of the Archangel Michael, 14th century (detail).

One cannot, however, ignore the existence of dualist heresis in Byzantine Empire, according to which the Devil was the God of evil.[44] In the course of the 11th and 12th centuries as it is known, the Bogomils were particularly strong. Their legends elaborate the theme of the rebellion of Sataneal and his fall, stressing the difference between Satanael's first fall and his final destruction at the end of the world. Satan was the creator and ruler of this world and of mankind. Still the Bogomil's influence in Byzantine art is hard to prove, nor can it be recognised in illustrations of the fall of Satan. Among compositional versions of this scene, the apocryphal one contains certain reminiscences of dualist perceptions. In Lesnovo, as we have seen, Satan is not presented peerced or chained but is standing handing over his power, symbolized by a crown. However, this by itself is not sufficient to support the presence of Bogomil's elements in the fresco from Lesnovo, since in certain places in the Bible the Satan is also refered to as the God of this world (2 Corinthians 4:4). His supreme position does not seem to be the confirmation of apocryphal dualism. Iconographically, this fresco presents an original scheme. Its iconographic concept literaly follows the narration of the legends.

In contrast to the apocryphal, the triumphant variant of the Fall of Satan followed another path, having its roots in the imperial victorious imagery. Its prototype was the image of Christ triumphator over evil which is the illustration of Psalm 91:13. The theme, known as *Christos super aspidem.* consists of the figure of Christ standing on a lion and a snake, symbolyzing Christ's victory over the powers of evils i.e. the animals. Such examples are known from the 4th and 5th centuries onwards (mosaic in San'Apollinare Nuovo, Archbishop's Palace and the Baptistry of the Cathedral, in Ravenna; figural presentations on lamps from Syria and North Africa).[45] It is significant that the first christian emperor Constantin the Great was presented transfixing Dragon.[46] Ideologically similar are presentations of Byzantine emperors on coins from the first half of the 5th century, on which the emperor figure is standing on a snake with human head - the symbol of conquered enemy.[47] The image of victor trampling his enemy, often used in Antiquity, most

44 J. B. Russell, *Lucifer,* 42-48 (as in note 1); É. Turdeanu, *Les apocryphes slaves et roumains: leur apport à la connaissance des apocryphes grecs*, Atti dello VIII Congresso internationale di studi bizantini, II/1, Roma, 1953, 47-52; I. Ivanov, *Bogomilske knigi i legendi*, Sofia 1925.

45 A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, London 1971, 237-238, pl. XXVII,1; C. Rizzardi, *L'arte dei Goti a Ravenna: motivi ideologici iconografici e formali nella decorazione musiva*, Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina XXXVI (Ravenna 1989), 371, fig. 1; An interesting terracotta-lamp from North Africa with Christ triumphant flanked by two angels is kept in the Art Museum of the Princeton University. Cf. *Byzantium at Princeton* ed S. Čurčić and A. St. Clair, Princeton 1986, 113, No 135); figures of angels within such presentation correspond to 11 and 12 verses of Psalm 90. The motiv of Christ triumphant trampling on the lion became widespread in the art of the West, particularly in Italy - C.L. Neuman de Vegvar, *The Origin of the Genoels-Eldern Ivories*, Gesta XXIX/1 (1990), 8-24; see also the example from a cave church of the Archangel Michael in South Italy, from 10th century R. Zuccaro, *Gli afreschi nella Grotto di San Michele ad Olevano sul Tusciano*, Roma 1977, 76-80, figs. 1/b, 126-127. On parallelism between victorious emperor, Christ triumphant and St. Michael transfixing dragon - C. Lamy-Lassalle, *Les representations du combat de l'archange en France au debut du Moyen age*, Millénaire Monastique du Mont Saint-Michel, I, Paris 1971, 54-55.

46 A. Grabar, *L'empereur*, 44-45, 239 (Vita Constantini, III, 3, 1); M. de Waha, *Le dragon terrasse, Theme triomphal depuis Constantin, Saint Michel et sa symbolique* (as in note 40), 43-46, sq.

47 P. Courcelle, *Le serpente a face humaine dans la numismatique imperiale du V^E siècle*, Mélanges André Piganiol, Paris 1966, I, 343-353.

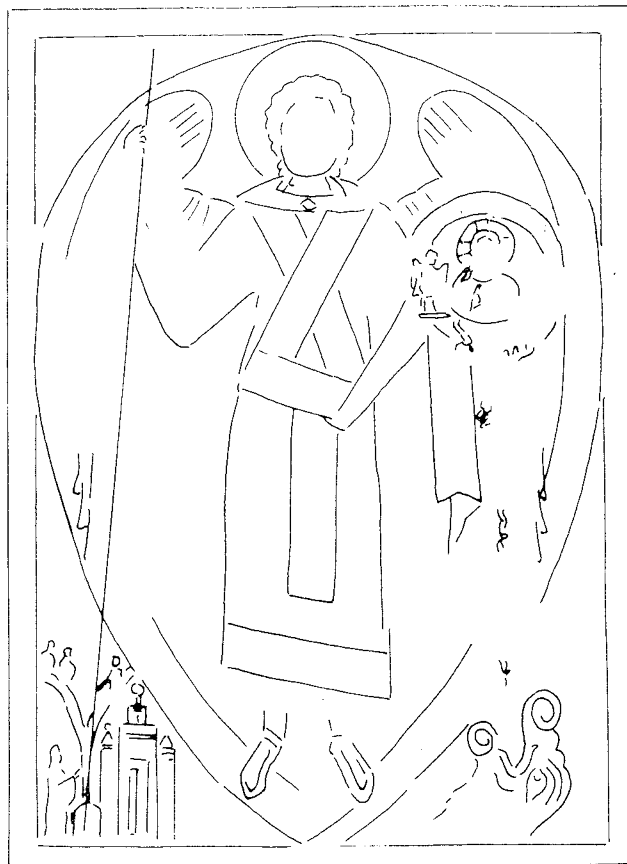


Fig. 16.The icon of Archangel Michael, Tretyakov Gallery, 14th century (drawing: author; after Nekrasov)

probably originate from the Hellenistic epoch[48] (Fig. 17). In Byzantium, the figure standing in trumph is supplemented with scenery setting - the earth or the lake, which is the place where Satan had fallen from heaven, or the christian hell or abyss, presented in a form of a cave inside the hillock.

On the above mention type of images, the Byzantine emperor has the role of triumphator-intercessor, since the real battle was between Christ and Antichrist, the Satan.[49] Within the scene of the Fall of Satan, Archangel Michael has the same role: being a victor more than a warrior, he has imperial guise. Michael by himself is a largely subordinate being. Michael's victory alludes to the triumph of the Lord, the Creator, and at the same time, to Christ, the triumphator over death. Having gathered the angels he defeated Satan, and expressed his loyalty towards God. He fought this battle, as did the Byzantine emperor, under the sign of the cross, that is, for the true faith.

48 Ch. Walter, *Papal political imagery in the medieval Lateran Palace,* Cahiers archéologiques 21 (Paris 1971)), 109-119, esp. 110-112, Figs. 16-17b.

49 A. Grabar, *L'empereur,* 44; J.P.Rohland, *Der Erzengel Michael,* 128; M. Bousset, *The Antichrist Legend,* 224-227.



Fig. 17 Victor trapling his defeated enemy; Signum at Neuwied (after Walter/Reinach).

Пад Сатане у византијској и поствизантијској уметности

Смиљка Габелић

У теолошкој литератури пад Сатане је претежно схватан као симболичан догађај и пружао је византијској иконографији доста неодређене елементе за обликовање илустрације. Ни сам појам Сатане – као некад најистакнутијег а потом, с неба свргнутог анђела – није увек препознатљив и јасан. Узрок Сатаниног пада, узимало се, били су његова охолост и жеља да се уздигне над Свевишњим, а по крајње апокрифним схватањима његово непокоревање Божјој наредби да се поклони човеку, слици Божјој. Са кнезом таме", који је падом изгубио светост – отуд, и светлост – стрмоглавили су се и анђели који су му приступили (Исаија 14:12-15; Језекиљ 28:14-19; Лука 10:18; Јованово Откровење 12:7-9). Група текстова који славе арханђеле, превасходно Михаила, садржи такође и велики број исказа и прича о паду Сатане. По правилу, арханђелу Михаилу је предодређена улога да савлада Сатану, а ређе се то додељује арханђелу Гаврилу, херувиму или Господу лично (нап.2-6).

Тема разрађује прастару идеју о хероју који надвладава монструма, а добром духу који побеђује злог демона. Хришћански је анђео на вероватно најстаријем очуваном примеру приказан како гази рептила с женским попрсјем (рељефи с довратника из манастира Алахан – сл. 2). Идеја о арханђелу Михаилу и другим арханђелима као заштитницима од зла веома је распрострањена у раном византијском периоду и потврђена многим налазима из Сирије, хришћанског Египта и Мале Азије (амулети, натписи, магијски текстови - нап. 18-20).

У византијској уметности у ужем смислу представа победника, то јест арханђела Михаила над свргнутим Сатаном задржаће у основи исту иконографску схему у којој хоризонтала дели композицију на горњу и доњу сферу (небо и земљу), с тим што ће фигура надвладаног демона у већој мери изменити облик. Хришћански ђаво најчешће има облик антропоморфне фигуре с крилима, тамног тела, док демонијачке карактеристике нису нарочито изражене.

У иконографији сцене Пада Сатане као засебне сцене у циклусу Арханђела, постоји неколико варијанти. Прве две разликују се међусобно по томе који тренутак библијске повести о поразу Сатане наглашавају, битку или победу, док се трећа ослања на различите апокрифне приче. Варијанта која је судећи по примерима још старија приказује тријумф арханђела Михаила над савладаним Сатаном. Припадају јој фреске из капеле Арханђела Михаила у Св. Софији у Кијеву (сл. 5) и капеле с јужне стране олтара цркве Преображења манастира Мирожа (сл. 7), као и представа на металним вратима светилишта на Монте Гаргану (сл. 6). Друга иконографска варијанта композиције приказује елементе борбе међу анђелима. Њој припадају примери на јужним вратима катедрале у Суздаљу (сл. 8) и из јужне капеле уз олтар Богородичине цркве манастира Матеича (сл. 9-9а).

Трећи, апокрифни вид композиције Пада Сатане налазимо на једној фрески из средине XIV века и на неколико дела из поствизантијског доба: фреска из цркве Архистратига Михаила манастира Леснова (сл. 10) приказује тренутак одузимања владарских инсигнација од Сатане (у натпису названог: Саманаил). Та сцена је прекопирана и на икони Христа са арханђелима и циклусом Арханђела из 1626. године (сл. 11).

Мотив одузимања круне, то јест власт Сатани илустрован је и на икони арханђела Михаила и Гаврила с циклусом из 1723. (сл. 12); поједини детаљи те сцене (труба у руци једног арханђела) указују на есхатолошко схватање овог догађаја.

У позновизантијском добу појавила се и слика која композиционо обједињује сцену Пада Сатане и Сабора анђела, композицијом из циклуса Арханђела. Фреске овог садржаја (из трпезарија светогорских манастира Дионисијата и Хиландара) приказују тријумф Христа и свих чинова анђела над злим анђелима и Луцифером (сл. 13-14). Ове сцене су засноване на цитатима из позновизантијске литературе (Дионизијев Приручник, Дамаскини). Спајање ова два "догађаја" омогућено је одговарајућим списима о арханђелима у којима налазимо објашњење да анђеоски збор, 8. новембра прославља заправо пораз Сатане. Овакво спајање забележено је већ у иконографији фреске Сабора анђела из XIV века из цркве Арханђела Михаила у селу Саракини на Криту. Ту је, испод медаљона с Христом Емануилом и поред ногу двојице првих анђела (арханђела) насликана глава монструма, по свој прилици пораженог ђавола (сл. 15). Идеја о арханђелима као извршитељима Божје наредбе још је непосредније изражена на икони Арханђела Михаила из Третјаковске галерије у Москви, такође из XIV столећа. У сфери коју арханђео држи у левој руци стоји анђео а испод њега ђаволи падају надоле, у чељусти Ада (сл. 16).

Пад Сатане у византијској уметности не спада у често приказиване сцене. Од преко седамдесет очуваних циклуса посвећених Арханђелима из раздобља од XI до XVIII века века ова сцена се среће свега у осам, а сасвим је ретка у другим иконографским целинама. Разлог за велику популарност ове композиције највероватније проистиче из околности да је, уопште узев, византијска теолошка мисао поклањала мало пажње питању дијабологије. Да универзално схватање појма Сатане није било успостављено показују и коментари оних библијских места у којима се говори о сукобу арханђела Михаила са Сатаном (нап. 41-43). Истовремено, богумилска схватања, са нарочито израженом дијабологијом, сасвим су неизвесна и спорна у ликовној уметности, а не могу се поуздано препознати ни у овој илустрацији.

Међу иконографским варијантама Пада Сатане једино је она апокрифна прожета реминисценцијама на дуалистичко схватање о Сатани као владару (овога) света (Лесново). Тријумфална варијанта сцене, на којој је Сатана прободен копљем или окован у ланце, тј. несумњиво побеђен, следила је другачији иконографски пут и корени су јој у византијској царској, победоносној иконографији (сл. 17). Као што византијски цар има улогу тријумфатора – посредника, јер се права битка заправо одиграва између Христа и Антрихриста – исту улогу тријумфатора има и арханђео Михаило у сцени Пада Сатане, на којој је по правилу и приказиван с обележјима царског достојанства. Он се и изгледом и ставом, приказује пре као победник него као борац.

Циклус св. Јована Претече у Матеичу и византијска традиција

Александра Нитић

UDK 75.052.033.2.046.3(497.17)"13"::235.3

The fresco cycle at Mateč monastery, wich is very comprehensive, reveals several layers painted over a period of time, from the appearance of individual scenes to the formation of the whole cycle and its development. It also shows the influence of evangelical and hagiographic texts in creating the iconography, as well as the effect of the church itself and its rites on the appearance of individual scenes.

Најопширнији циклус живота Јована Претече у српској уметности налази се у цркви посвећеној Богородици у Матеичу (1356-60); ктитори живописа су царица Јелена и цар Урош.[1] Сцене које улазе у састав циклуса размештене су на поткуполном југозападном ступцу, на југозападном ступцу ближем западном зиду, као и на преградама изнад свих стубаца и нижим деловима суседног крстастог свода (свод између јужног зида и два поменута ступца). Н. Окуњев је сматрао да је овај циклус обухватао и Јованово детињство, које се могло налазити на своду где се живопис није у потпуности сачувао, и да му припада и фрагмент Покоља деце, јер је ова сцена доста удаљена од јеванђељског циклуса. Покољ деце могао је садржати и епизоду са Бекством Јелисавете и Јована.[2]

Сцене у највишој зони која је сачувана налазе се у нижим деловима свода и на преградама изнад стубаца. Нижи делови свода и преграде су на приближно истој висини.

Свод и преграде

1. Покољ деце (фрагмент сцене на северној страни западног дела свода, изнад јужне стране југозападног ступца ближег западном зиду, тј. изнад сцене Јованове проповеди о Христу на гумну);
2. Анђео води св. Јована у пустињу (преграда изнад источне стране истог ступца, изнад сцене Молитве Богородице);
3. Јован крштава народ (преграда изнад западне стране југозападног поткуполног ступца, изнад сцене Проповеди о секири при корену дрвета);
4. Иродова гозба (северна страна источног дела свода, изнад јужне стране поменутог ступца, односно изнад сцене Усековања).

Југозападни поткуполни стубац

Источна страна:

5. Јованова проповед војницима (горња зона);
6. Сцена са Христом (испод претходне сцене, а изнад зоне стојећих фигура).

Јужна страна:

7. Усековање (горња зона ступца, испод сцене Иродове гозбе);
8. Сцена са Христом (испод претходне сцене, а изнад стојећих фигура).

Западна страна:

9. Проповед о дрвету са секиром при корену (горња зона ступца, испод сцене Крштавања народа);
10. Проповед Јована Претече (испод претходне сцене, а изнад зоне са стојећим фигурама).

Северна страна:

11. Проповед Јована Претече (горња зона ступца);
12. Проповед Јована Претече (испод претходне сцене, изнад стојећих фигура).

Југозападни стубац ближи западном зиду

Источна страна:

13. Проповед Јована Претече (горња зона ступца, испод сцене Молитве Богородице).

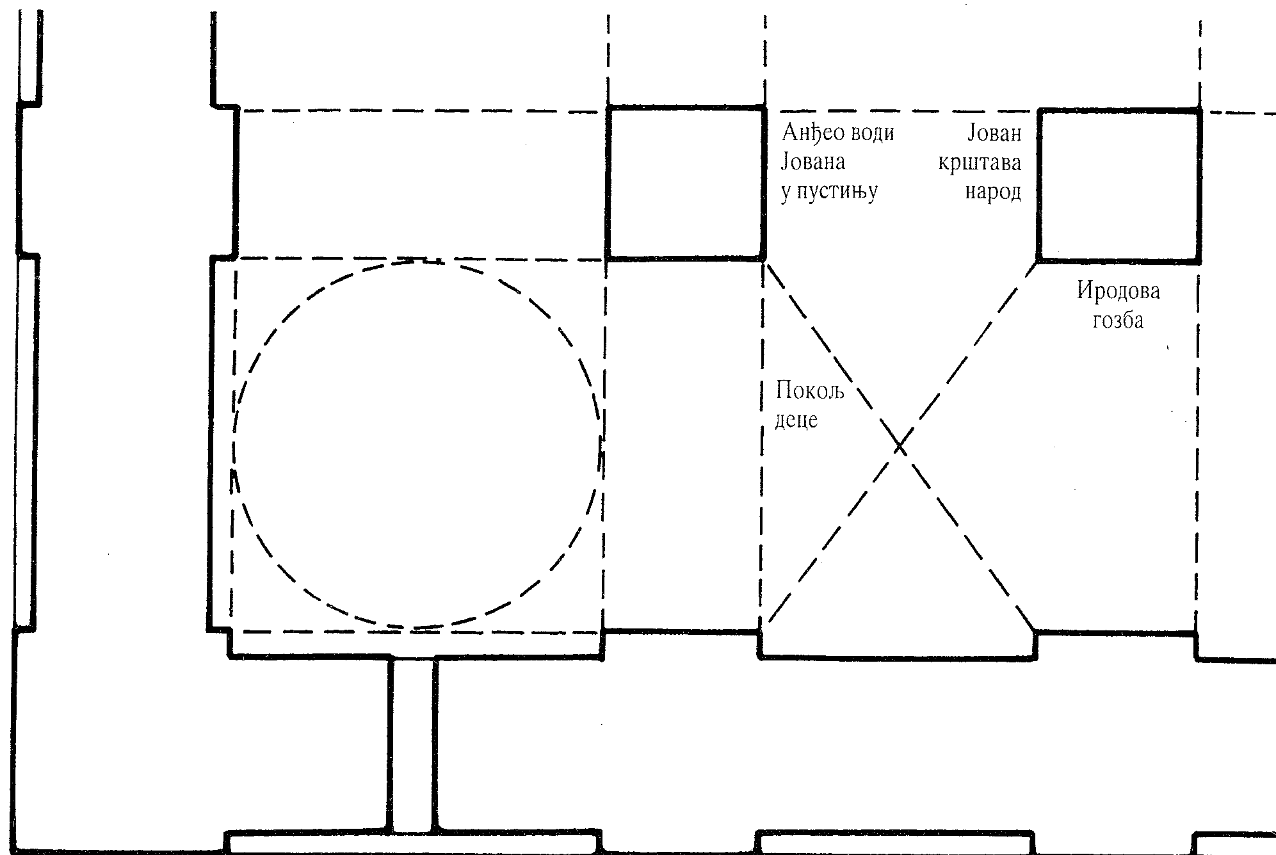
Јужна страна:

14. Јованова проповед о Христу на гумну (горња зона ступца, испод сцене Покоља деце).

Једина сачувана композиција везана за Јованово детињство, уз готово потпуну извесност да су на своду илустровани и други догађаји, укључујући и Бекство Јелисавете у оквиру Покоља деце, јесте сцена *Анђео води Јована у пустињу* (2). Доњи део ове сцене је уништен. Са леве стране је приказан Јован (глава оштећена) као дечак у ружичастој хаљиници, обе руке су му у висини груди, дланова окренутих споља, а у десној држи крст; са десне стране је анђео који, окренут према Јовану, пружа руку према њему. У оквиру исте композиције приказан је још један догађај (2а). Иза анђела из претходно описане епизоде, више удесно, поново је приказан Јован Претеча у трочетвртинском ставу, окренут ка некој јако оштећеној фигури која је сасвим десно. Јован овде има власаницу и држи крст, а руке су му укрштене на грудима. У позадини је кружна представа градских бедема.

1 В.Ј.Ђурић. *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 70.

2 О циклусу Јована Претече у Матеичу, са описима неких сцена: Н.Окуњев, *Грађа за историју српске уметности. 2. Црква Свете Богородице - Матеич*, ГСНД VII-VIII/1930, 105-106, 117, сх.II (распоред фресака), сл. 10 (показује источну и северну страну југозападног поткуполног ступца и источну страну југозападног ступца ближег западном зиду); о могућем сликању Јовановог детињства "на нагибима свода изнад јужног бока лађе где је живопис пропао" и сцени Покоља деце: 105; сажето о овом циклусу V.. R. Petković. *La peinture serbe du moyen âge*. I. Beograd 1930, 50; исти, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 187; G. Millet. *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, IV Paris 1969 (T. Velmans), Pl. 45 (91; илустрација показује јужну и западну страну југозападног поткуполног ступца); С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, таб. 84 (детаљ Усековања); M.Stoyanova, *Le cycle de la vie de saint Jean-Baptiste dans l'Orient chrétien. I.* Venise 1990, Pl. 28.1-4 (три сцене проповеди и Усековање).



Сл. 1. Основа југозападног угла наоса са распоредом сцена на своду и преградама

На већини представа приказан је анђео како води малог Јована у пустињу држећи га за руку.[3] Увек је приказан Јован, као мали дечак (лево), како иде са анђелом (десно) који окреће главу према њему. Анђео држи Јована за руку на представама у Paris. gr. 74, у четворојеванђељу цара Ивана Александра, на московској икони с краја XIV века, у Владимиру, на икони школе Строганова и икони из Мораче; Јован пружа руку ка руци анђела у Св. Јовану код Сера, а на икони са Синаја и у Св. апостолима у Солуну он пружа обе руке према анђелу. У већини наведених примера Јован је одевен у кратку хаљиницу, а у Св. Јовану код Сера има хитон и химатион.

На апокрифно порекло ове сцене указао је А. Кирпичњиков. Он каже да је сцена са Јованом кога води анђео, а о којој говори Г. В. Каменов (у западњачкој уметности), илустрација текста (а сам текст не наводи) једне од варијанти апокрифа о животу св. Јована Претече која је заступљена у зборнику из атинске Јавне библиотеке No. 1007 (XVII в.)[4]. А. Катсиотис наводи, поред овог из XVII века, и један ранији рукопис, Messaniensis 30 (1308) као и сам текст који је утицао на стварање представе са анђелом који води малог Јована у пустињу, а који каже да је Господ (Христос) пошто је крстио малог Јована и Захарију, отишао са арханђелом Гаврилом у Египат, а Јован са Уријелом у пустињу.[5]

И натпис из Св. Јована Претече код Сера каже да Уријел води Јована у пустињу.[6]

Сцена означена са 2а можда би могла да представља Позивање Јована Претече (Бог шаље Јована Претечу да проповеда), или Сусрет Јована Претече и Христа (Христос тражи од Јована да га крсти). *Позивање Јована Претече* (Лука 3, 2; Јов. 1, 6) показује две варијанте илустровања текста. У првој (за коју имамо старије примере) Јована позива анђео, као гласник, при чему се користи

3 Paris. gr. 74 (средина XI в.): *Byzance et la France médiévale (Bibliothèque Nationale)*, Paris 1958, 12-13.
- Црква Св. Кирила, Кијев (после 1147): В.Г. Пуцко, ***Приделы Кириловской церкви в Киеве***, ЗНМ IX-X, Београд 1979, 248.
- Икона Јована Претече са житијем, Синај (XIII в.): Γ. και Μ. Σωτηρίου, Εικόνες της Μονής Σινά I-II, Атина 1956, 1958; I, 168; II, 152-154.
- Св. Апостоли у Солуну (око 1328-34): A. Xyngopoulos, *Les fresques de l'église des Saints Apôtres à Thessalonique*, Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 86; Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986, 223-224, сл.51; N. Nikonanos, *The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki*, Thessaloniki 1986, 62-63, pl.29, VI, VII; датовање: С. Кисас, ***О времену настанка фресака у цркви Светих апостола у Солуну***, Зограф 7, Београд 1976, 52-57.
- Манастир Св. Јована код Сера (око средине XIV в. Α. Ξυγγόπουλος, Αι τοιχογραφίαι του καθολικού της μονής Προδρόμου 33-34, сл. 28: παρά τας Σέρρας, Θεσσαλονίκη 1973, Анђео води Јована у пустињу: I. Djordjević - E. Kyriakoudis, *The Frescoes in the Chapel of St. Nicholas at the Monastery of St. John Prodromos near Serres*, Cyrillomethodianum VII, Thessaloniki 1983, 167-233; о могућем ктиторству цара Душана: 167-168.
- Четворојеванђеље цара Ивана Алексанра (British Library Additional 39627), fol. 141v. 12 1356: Л. Живкова, ***Четвероевангелие царя Йвана Александра***, София 1980, илустр. 183.
- Московска икона (крај XIV в.): ***Византия, Балканы, Русь, Иконы конца XIII - первой половины XV века***, (Каталог выставки, Государственная Третьяковская галерея, Август - сентябрь 1991 г.), Москва 1991, 234 (кат. бр. иконе: 59).
- Катедрала у Владимиру (1408): V. N. Lazarev, *Rublev*, Milano 1966, 37, 156, tab. 62-63; исти, ***Древнерусские мозаики и фрески,*** Москва 1973, таб. 425; A. Katsiotis, "*L'ange conduisant saint Jean - Baptiste dans le désert" à l'église de la Dormition à Vladimir (1408)*, Cahiers balkaniques, 11, Paris 1987, 77-89..
- Икона са Јованом Претечом школе Строганова (око 1600): P. P. Muratov, *Les Icones Russes*, Paris 1927, Pl. 55; исто и код: D. Talbot Rice, *Icons*, London 1960, 168, Pl. 59.
- Житијна икона Јована Претече из Мораче (1714): С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 99, таб. 58; о сцени Анђео води Јована у пустињу: E.D. Sdrakas, *Johannes der Täufer in der Kunst des christlichen Ostens*, München 1943, 24-25; M. Stoyanova, 211-212 наводи списак примера за ову сцену, али уз већи број ставља знак питања.

4 А. Кирпичниковь, у: Византийский временникь, I, Санктпетербургь 1894, 189; В. Каменновь, ***Иконография св. Иоанна Крестителя вь восточной и западной церкви***, Православный собеъдникь, июнь - июль, Казань 1887, 302.

5 A. Katsiotis, *L'ange conduisant saint Jean - Baptiste*, 84 и нап. 36-39; словенски текст објављен је у: Великія минеи четіи, собраныя всероссійскимь митрополитомь Макаріемь, I, сентябрь, Санктпетербург 1868, читава прича: col. 278-281, део у којем се говори да Јован иде са Уријелом у пустињу Јелисавети: col. 280.

6 Α. Ξυγγόπουλος, Αι τοιχογραφίαι του καθολικού της μονής Προδρόμου παρά τας Σέρρας, Θεσσαλονίκη 1973, 33.

иконографска формула за Благовести (бројни примери из X и XI в. у живопису Кападокије,[7] сцена у Св. Софији у Охриду из средине XI в.).[8] Јован је готово увек са леве стране, а анђео му прилази са десне (Јован је десно једино у Сакли Килисе, а представљен је како долеће само у старој цркви Токале Килисе). У четворојеванђељу цара Ивана Александра Јована позива анђео али не у ставу Благовести (fol. 145r: Лука 3,2).[8a] Код друге варијанте, коју у случају Матеича не треба узимати у обзир, Јовану се обраћа сам Бог, а Јован се приказује како се моли пред Руком Божијом[9] или пред попрсјем Христа у сегменту (примери су из рукописа XI и XII века: Suppl. gr. 914, fol. 96 и јеванђеља из Гелатија,[10] као и живопис Аркажи из 1189. г.).[11] У Србији је сцена Позивања Јована сликана у Жичи (1309-16), а припадала је варијанти са Јованом пред Руком Божијом у сегменту.[12]

Сусрет Јована Претече и Христа (*Мат.* 3, 13-15): Ерминија даје опис ове сцене,[13] а у Србији је насликана у Љевишкој (1307-13),[14] Жичи[15] и Грачаници (I половина XVI в.)[16] у оквиру циклуса Крштења. Ову сцену налазимо од X века у знатном броју споменика.[17] У већини примера Јован је са леве, а Христос са десне стране (обрнуто је у Cod. 2 из Св. Пантелејмона, Paris. gr. 543 и на икони са Синаја). Јован може стајати или бити у проскинези (стоји у Келеџлар Килисе, Св. апостолима, Laur. VI 23, у јеванђелистару из Св. Пантелејмона Cod. 2, јеванђелистару из Русикона, Paris. gr. 543, на икони са Синаја, у Љевишкој, Грачаници и трпезарији Дионисијата). У Cod. 2 из Св. Пантелејмона и Paris. gr. 543 Јован држи руке укрштене на грудима, слично као у Матеичу. Натписи (легенде) који прате ову сцену су или из Јеванђеља по Матеју или им извор није познат, али се сматра да су настали под утицајем литургије.[18]

Јован крштава народ (3): са леве стране је група људи (старијих са брадама и капуљачама, младих голобрадих и гологлавих) окренутих ка средишту композиције, где је представљен наги младић у води (датој у виду овалне површине). Он држи руке у молитвеном ставу према Јовану који је десно изнад њега, у трочетвртинском ставу и нешто погнут. Јован десну руку полаже на главу младића кога крштава, а у левој држи савијени свитак. У власаници је и окер огртачу. У позадини су стене.

(3а) Брдо иза Јованове фигуре одвајало је од претходно описане још једну сцену од које се сачувала само јако оштећена Јованова фигура у власаници, док је десни део сцене потпуно уништен. Јован је насликан иза поменутог брда, окренут удесно, подигнуте десне руке. По ономе што се сачувало, ова сцена би могла бити једна од две сцене наведене и као могућност за идентификацију сцене сликане иза анђела који води Јована у пустињу. Након Крштавања народа пре би могла да стоји сцена Сусрета Јована и Христа.

На више се места у јеванђељима помиње да Јован Претеча крштава народ (Мат. 3, 5 и 6; Мар. 1, 5; Лука 3, 16 и 3, 21; Јов. 1, 28 и 3, 23). И Метафрастово житије говори да је Јован крштавао народ,[19] а Ерминија даје упутство за сликање ове сцене.[20] Илустрације

7 Келеџлар Килисе: G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris (Planches: I-III, 1925, 1928, 1934, Texte: I, 1-1925, I, 2-1932, II,1-1936, II,2-1942), I,1, 216-217, сх. распореда фресака: Fig. 24. на стр. 202, датовање (крај X в.): II,2, 418, илустрација: I, Pl. 48, 1; M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien* (I-III), Recklinghausen 1964, I, 130, 133 (сликарство датује око 900 г.), распоред живописа (сх.): II, XXIV, слика: II, Taf. 270..
- Токале Килисе, стара црква: Jerphanion, I,1, 247-275, датовање (у I половину X в.): II,2, 415-416; I, Pl. 65, 1; Restle, I, 110-116 (сликарство датује око 910/920), распоред живописа: II, X; II, Taf. 63, 68; A.W. Epstein, *Tokali Kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington 1986, 68, Fig. 24, датовање (I четвртина X в., а ближе: I деценија X в.): 14-23 и 32.
- Токале Килисе, нова црква: Jerphanion, I,2, 333-334, датовање (после средине X в.): I,2, 544-548; II, Pl. 77,1; Restle, I, 110-116 (датује сликарство у крај X в., уз напомену да је касније пресликано), сх. распореда живописа: II, X; II, Taf. 100; Epstein, 70, Fig. 68, датовање (око средине X в.): 29-32.
- *Bahattin samanligi Kilisesi*: N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1963, 166, сх. распореда живописа: Fig. 38 на стр. 157, цртеж сцене: Fig. 40 на стр. 165, датовање (средина X в.): 172-173.
- Бели Килисе (капела I), Соганли: Jerphanion, II,1, 281; III, Pl.. 182,2; (живопис датује у X в.): Restle, I, 160, распоред живописа: III, XLVII; III, Taf. 449, 450..
- Црква Св. апостола (или Силаска Св. Духа) код Синасоса: Jerphanion, II,1, 69, датовање (око средине X в.): II,2, 418; Restle, I, 152-153, сх. распореда: III, XL; (датује сликарство у крај X в.).
- Гереме, капела 4а: Restle, I, 106-107, распоред живописа: II, IV; II, Taf. 48; (датује сликарство око 1000.г.).
- Сакли Килисе или црква Св. Јована (Гереме, капела 2а): Restle, I, 103-104, сх. распореда: II, II; II, Taf.25; (датује сликарство око 1070.г.).
Натписи - легенде који прате сцену Позивања Јована у Кападокији су у већини случајева слични, у њима се Јован позива да крштава, а непознат им је текстуални извор. Натписе дају и о текстуалним изворима говоре Jerphanion:: Келеџлар Килисе (I,1, 216) стара црква Токале Килисе (I,1, 275), Св. апостоли (II,1, 70), Бели Килисе I (II,1, 281); за Токале Килисе и: Epstein, 68; Thierry: Бахатин Саманлиги Килисе (166). У новој цркви Токале Килисе натпис је из Луке (3, 2): Jerphanion, I,2, 333-334; Epstein, 70..

8 G. Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, I, Paris 1954 (A. Frolov), Pl. 1,3; R. Hamann-Mac Lean und H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, I-II, Giessen 1963, сх. распореда живописа: I, Plan IV; G.Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines, Fonction liturgique et programmes iconographiques*. Paris 1969, 121.

8а Живкова, *Четвероевангелие цара Ивана Александра*, илустр. 190.

9 О мотиву Руке Божије и његовом пореклу из старе јеврејске уметности: A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1979, 41.

10 G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'evangile*, Paris 1960, 197; минијатура из Suppl. gr. 914, fol. 96 илуструје стих из Луке (3,2).

11 Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески*, таб. 232.

12 Сцена из Жиче није сачувана; видео ју је и описао: В. Р. Петковић, *Спасова црква у Жичи, архитектура и живопис*, Београд 1912, 79; исти, *Преглед*..., 123.

13 Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης, εδ. Παπαδόπουλους-Κεραμέος, Ст. Петерсбург 1909, 88.

14 Радојчић, *Старо српско сликарство*, 94; H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin*, Marburg/Lahn 1963, 76; Д. Панић - Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, цртеж 140; P.A. Underwood, *Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles. The Kariye Djami*, 4, Princeton 1975, 275.

15 В.нап. 12.

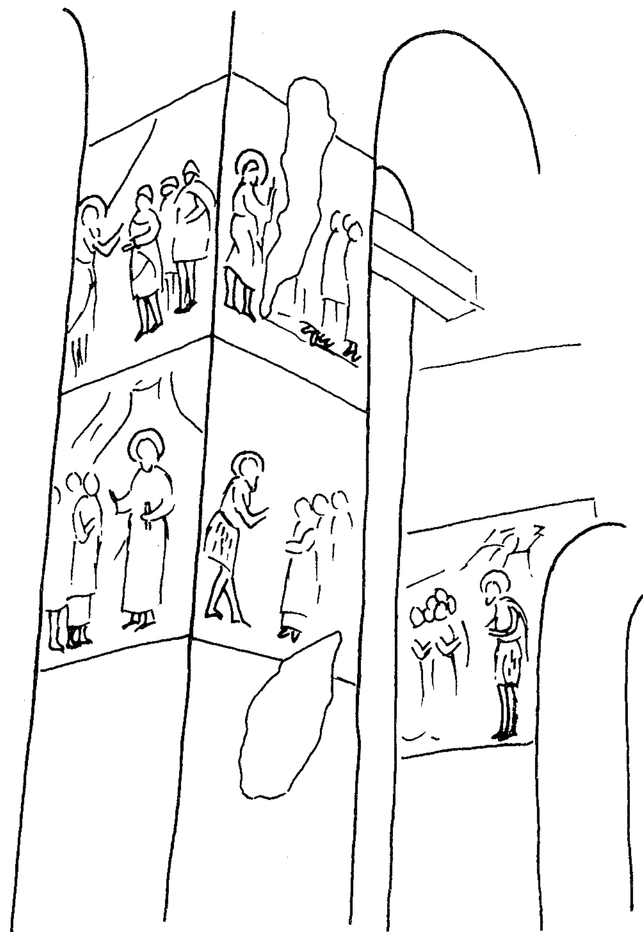
16 Millet, *Recherches*, 198, Fig. 172; Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, I, Pl. LXIII; Б. Тодић, *Грачаница, Сликарство*, Београд 1988, 251, распоред живописа: црт. XXIV, сл. 121; Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989, XII,5.

17 Кападокија
- Келеџлар Килисе: Jerphanion, I,1, 217; I, Pl. 48,2; Restle, I, 130-133; II, Taf. 257.
- Токале Килисе, стара црква: Jerphanion, I,1, 275; I, Pl. 65,1; Restle, I, 110-116; II, Taf. 69, 70; Epstein, 68, Fig. 25
- Токале Килисе, нова црква: Jerphanion, I,2, 334; II,Pl. 77, 1; Restle, I, 110-116; II, Taf. 100; Epstein, 70, Fig. 68..
- Бели Килисе (капела I): Jerphanion, II,1, 281; III, Pl. 182,2; Restle, I, 160..
- Св. апостоли: Jerphanion, II,1, 70; III, Pl. 48,2; Restle, I,152-153.
Тема је, у Св. Луки у Фокиди, обрађена на другачији начин, са Христом и Јованом као појединачним фигурама са одговарајућим натписима који указују на њу: Babić, *Les chapelles annexes*..., 165 (сх. распореда), 166-167. Јеванђеља XI и XII века
- Laur. VI 23, fol. 8: Millet, *Recherches*, 195, Fig. 166; T. Velmans, *La Tétraévangile byzantin de la Laurentiênne, Laur. VI 23*, Paris 1971, 22, fig. 17..
- Ms. 965 из Чикага, fol. 10v: A. Weyl Carr, *Byzantine Illumination* 1150-1250, The Study of a Provincial Tradition, Chicago 1987, 218, F.3A10..
- Cod. 2 из Св. Пантелејмона, fol. 221r: S.M. Pelekanidis - P.S. Christou - Ch. Tsiumis - S.N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, II, Athens 1975, 350, fig. 286..
- Јеванђелистар из Русикона: Millet, *Recherches*, 201. Беседе Григорија Назијанског Paris. gr. 543, fol. 197v: Millet, *Recherches*, 205, Fig. 167; H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris 1929, 56-57, Pl. CXXIII, 1; *Byzance et la France médiévale*, 23-24. Житијна икона са Синаја (XIII v.): в. нап. 3. Трпезарија манастира Дионисијата: Millet, *Recherches*, 199-200, Fig. 174.

18 Исто, 200-201; Jerphanion, I,1, 217; натпис из Љевишке (Мат. 3,14): Радојчић, *Старо српско сликарство*, 94; натпис из Грачанице (парафразирање Матеја 3, 14): Millet, *Recherches*, 198.

19 *Menologii anonymi byzantini saeculi X quae supersunt*, ed. B. Latyšev, II, Petropoli 1912, 391-392; читав текст житија: 384-409. В. Латишев је текст Јовановог житија од Метафраста преузео из Cod. Mosq. bibl. Synod. 9/IX (382 Vlad.), fol. 210-233 из 1063. г. (о том рукопису у предговору, стр. VIII-IX). Штампане изворе и студије о изворима који доносе неки од текстова житија Јована Претече наводи: F. Halkin, *Bibliotheca hagiographica graeca*, t. I, Bruxelles 1957, 264-284, и *Auctarium BHG*, Bruxelles 1969, 88-93, а неке изворе наводи и H.-G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1951, 570, 575.

20 Ερμηνεία, 176



Сл. 2. Поглед на југозападни поткуполни ступац и ступац ближи западном зиду (са североистока)

ових текстова познате су нам од IX века.[21]

У Богородици Љевишкој, Хиландару и Laur. VI, 23, fol. 7v, представљена је Проповед Јована Претече са крштавањем народа, а уз основну тему проповеди придодате су фигуре које скидају одећу, пливају или стоје у води. У самосталној сцени са Јованом који крштава народ приказује се Јован на обали Јордана (некад можда и базена) како крштава једног или више неофита полажући им руку на главу, док је народ, одрасли људи и деца, представљен на обали, а у неким примерима људи се свлаче, скачу у воду, пливају. У већини примера Јован крштава младе људе и децу; он крштава старије људе у рукописима Григорија Назијанског Paris. gr. 543, fol. 197v., и Paris. gr. 550, fol. 166v., пошто то налаже тема беседе. Јован крштава једног човека у Paris. gr. 64, fol. 64v, Palat. 5, fol. 92, Cod. 587 из Дионисијата, fol. 13v i 137r, у Св. Софији у Охриду, Матеичу, Јеванђељу цара Ивана Александра, на икони са Синаја из XIII века. Другде се представљају два човека или групе људи у води. Многобројни су неофити у Mosq. syn. gr. 146, fol. 145, који су сви приказани као деца.[22] Јован крштава одрасле људе (међу којима је и једна жена) на московској икони с краја XIV века.[23]

У неким примерима сцене Крштавања народа позајмљују се детаљи из Крштења Христовог: у Palat. 5 један човек пружа руке покривене тканином, а на икони са Синаја два човека држе пружене руке покривене тканином.

У Матеичу Јован заузима нешто узвишен положај према другим учесницима у сцени, мада је он прилично уздигнут над младићем кога крштава; доста уздигнут положај (на стени) Јован заузима и у Св. Софији у Охриду и у Paris. gr. 64, што се везује за узвишени положај свештеника у ритуалу крштења.[24]

Младић кога Јован крштава у Матеичу налази се у некој врсти базена. Ходочасници сведоче о постојању базена у Витавари и Енону у којима је Јован крштавао,[25] а ова два места помињу се и у Јеванђељу (Јов. 1, 28 и 3, 23). Можда је стварни изглед места на којем је Јован крштавао народ утицао на стварање слике, односно неког далеког узора за сцену у Матеичу. Сигурније палестинско порекло, односно утицај изгледа култног места, показује мотив крста у води који се јавља у сценама Крштења Христовог (примери варијанте где су присутни и неофити: Св. Лука из XI в., Нередица из XII, Paris. syr. 355) и Крштавање народа (Paris. gr. 550, fol. 166v.).[26] Ходочасници од VI века у својим описима помињу крст који се налазио на месту где је Јован крстио

21 Ватикански псалтир gr. 1927 (IX v.), илустрација псалма 110, 9: S. Dufrenne, *Tableaux Synoptiques de 15 Psautiers Mediévaux à illustrations intégrales issues du texte,* Paris 1978.
Св. Софија, Охрид (XI в.): Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie, I, Pl. 1,3; Hamman - Mac Lean und Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien...*, сх. распореда: I, Plan IV; Babić, *Les chapelles annexes..*, 121.
Крстионица Св. Софије цариградске (пре 1200): Millet, Recherches, 207 ; Бабић, Богородица Љевишка, 80; текст Антонија Новгородског доноси и: C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453,* New Jersey 1972, 237. Рукописи XI и XII века.
Четворојеванђеља
- Laur. VI 23, fol. 7v: Millet, *Recherches*, 195, fig. 164; Velmans, 22, fig. 15.
- Paris. gr. 64: *Recherches, 204,* Fig. 175; Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs..., 46, Pl.* LXXXV, 3; *Byzance et la France médiévale*, 12-13.
- Paris. gr. 74: *Recherches,* 204..
- Palat. 5, fol. 92: исто, 205, Fig. 178.
- Gelat.: исто, 205.
- јеванђелистар из Дионисијата, Cod. 587 (1059. g). *The Treasures of Mount Athos,* I, 434; fol. 13v: 436, сл. 198; fol. 137r: 443, sl. 253. Беседе Григорија Назијанског
- Mosq. syn. gr. 146, fol. 145, односно Vlad. 146 (Sabba 61); Millet,, *Recherches,* 205; В.Н. Лазарев, *История византійской живописи*, I-II, Москва 1947, 1948; II, tab. 135g; Underwood, *Some Problems...*, 276, fig. 12.
- Paris. gr. 543, fol. 213v: Millet, *Recherches* 205, Fig. 168; Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs...*, 56, 57, Pl. CXXIII,2; *Byzance et la France médiévale*, 12-13.
- Paris. gr. 550, fol. 166v: *Recherches*, 205; Omont, 53 Pl. CXII,2; *Byzance et la France....* 24-26.
Четворојеванђеље цара Ивана Александра: илустровани су текстови по Матеју 3, 5 и 6 на fol.12r (Живкова, илустр. 17), Луки 3, 16, fol. 145v (Живова, илустр. 191), Јов. 3, 23, fol. 22v (Живкова, илустр. 291).
- Житијна икона са Синаја (XIII v.): в. нап. 3.
- Љевишка: Радојчић, Старо српско сликарство, 94; Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin,* 75-76; Бабић, Богородица Љевишка, црт. 140; Underwood, *Some Problems...*, 275.
- Хиландар: G. Millet, *Monuments de l'Athos,* Paris 1927, Pl. 64,2, 66, 1-2, 67,2; V.R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge,* II, Beograd 1934, 24, fig. 25; исти, Преглед, 339, сл. 1067; Underwood, *Some Problems,* 273, fig. 9.
- Трпезарија Дионисијата: Millet, *Recherches,* 199-200, Fig. 174.
- Менолози школа Строганова и Бољшакова (илустрација за 7. јануар): исто, 205; П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 186 (Лихачев II, фрагмент додекаптиха, XVII v.).

22 Underwood, *Some Problems*, 276, о могућности да се сликањем деце као неофита у сценама Крштавања народа, као и Крштења Христовог изражава мисао да се кроз рођење крштењем постаје дете, као и природним рођењем (хомилија Григорија Назијанског: XL, коју илуструје поменута минијатура, говори да за човечанство постоје три рођења: природно, рођење крштењем и приликом васкрсења).

23 В. нап. 3; M. Stoyanova, 217, даје списак примера за сцену Крштавања народа, али уз највећи број њих стоји знак питања.

24 Н. Покровскій, *Евангеліе въ памятникахъ иконографіи*, С. Петербург 1892, 179; М. Татић-Ђурић, *Икона Христовог Крштења*, Зборник Народног музеја, IV, Београд 1964, 270. За обред крштења везује се и сликање неофита; о томе и палестинском пореклу мотива: Millet, *Recherches*, 206, 209; М. Татић-Ђурић, исто, 268.
У Paris. gr. 64, fol. 64v представљен је и свештеник са свећом који учествује у обреду; свештеник је приказан и на једној кијевској икони из XVI v.: Millet, *Recherches,* 206..

25 О Енону: H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. VII/2*, Paris 1927 (одељак о Јовану Претечи: col. 2164-2184), col. 2176-2178; P. Maraval, *Lieux Saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe,* Paris 1985, 285; о базену (lacus) где је Јован крштавао сведочи Етерија која је била у Енону 385. г. H. Leclercq наводи и место Ain-ed-Deir које се може идентификовати као Енон, и на основу остатака базена који одговарају Етеријином опису. О базену у Витавари сведочи аноним из Пјаћенце (VI в.): DACL, VII/2, col. 2180; Maraval, 281.

26 Примери у којима се јавља крст у води: Покровскій, *Евангеліе...*, 187; Millet, *Recherches*, 206.

Христа; из њихових описа видимо да се крст некад налазио и у води (а некад на обали) и да је у извесном периоду стајао на мермерном стубу, како је представљен у Св. Луки и Paris. syr. 355.[27]

Сцене ӣроӣоведи Јована Преӣече

Јованова ӣроӣовед војницима (5): Јован је сасвим лево у власаници и зеленом химатиону, десне руке подигнуте у гесту говора. Он је у трочетвртинском ставу, окренут ка групи војника која заузима средишњи и десни део слике. У првом плану су тројица војника који су закорачили према Јовану, а први од њих држи руку у гесту говора. У позадини је стеновит пејзаж.[28]

Проӣовед Јована Преӣече о секири ӣри корену дрвеӣа (9): са леве стране је Јован (у власаници и зеленом огртачу) који у левој руци држи дуги крст (процветали крст), а десном чини гест говора. Он је у трочетвртинском ставу, окренут према групи људи са десне стране, а између Јована и групе је дрво са секиром при корену. Млађи мушкарци су гологлави и голобради, а старији имају браде, док су им главе покривене капуљачама. Сви носе дуге хаљине са украсним бордурама и огртаче, с тим што некима огртач прекрива руке. Сцена се одиграва на обали Јордана који је дат у првом плану слике, док су у позадини стене. У сцени проповеди Јована Претече о секири при корену дрвета приказује се Јован Претеча како говори групи људи, а ту је и дрво са секиром при корену на које Јован обично показује.[29] Лист из приватне колекције са илустрацијом ове проповеди налазио се у Јеванђељу по Јовану, али К. Вајцман минијатуру идентификује као илустрацију текста по Луки: 3, 7 (мотив дрвета са секиром није приказан). У прилог томе наводи минијатуру из Laur. VI 23, fol. 107, где, као и на листу из приватне колекције, Јована слуша група младих људи. На листу из приватне колекције и у Св. Софији у Охриду млади људи су одевени у кратке тунике (то би били људи који су дошли Јовану да их крсти: Лука 3, 9). У неким примерима (Laur. VI 23, fol. 7v., Хиландар, Грачаница) људи који слушају Јована (Мат. 3, 7: фарисеји и садукеји) носе дуге хаљине, огртаче, а старији и турбане (некад више личе на капуљаче). Тако је и у Матеичу илустрован текст по Матеју.

Проӣовед Јована Преӣече (10): Јован је са десне стране, у трочетвртинском ставу према групи људи са леве. Он у левој руци држи дуги крст (процветали), а десна рука му је у гесту говора и благослова према људима. Одевен је у краћу власаницу са појасом, а кратки окер огртач му је пребачен преко десног рамена; потпуно је бос. Групу чине старији и млађи мушкарци у дугим хаљинама са бордурама и огртачима. Руке су им у гесту говора.

Проӣовед Јована Преӣече (11) (оштећен је горњи део композиције): Јован (у мелоту и зеленом огртачу) са леве је стране, подигнуте десне руке, окренут ка групи људи са десне стране у којој су старији и млађи мушкарци (у хаљинама са бордурама и са огртачима). У позадини је планински пејзаж.

Проӣовед Јована Преӣече (12): са леве стране је Јован, окренут према људима са десне; десна рука му је у гесту благослова и говора а лева нешто спуштена у гесту говора. Има кратку власаницу, појас преко ње и окер огртач пребачен преко једног рамена. Босоног је. Група људи држи руке у гесту говора, а одевена је у дуге хаљине са бордурама и огртаче. Изгледа да су то углавном старији људи, са брадама, гла-

27 О крсту на месту Христовог крштења имамо сведочења ходочасника од VI-VIII века: DACL, VII/2, 2178-2179.

28 Проповед војницима (Лука 3, 14) приказана је и у следећим споменицима:
- Бели Килисе (X в.): Jerhpanion, II,2, 300.
- Хиландар (око 1318-20): Ђурић, Византијске фреске, 52 (датовање); Millet, *Monuments de l'Athos,* Pl. 64,2, 66,1-2, 67,2; Петковић, *La peinture serbe du moyen âge,* II, 24, fig. *25;* исти, *Преīлед*, 339, сл. 1067; Underwood, *Some Problems*, 274, fig. 9.
- Дечани (до 1348; натпис је из Мат. 3, 10 или Луке 3, 9, а приказана је и секира при корену дрвета): Г. Суботић, *Прилоī хронолоīији дечанскоī зидноī сликарсӣва*, ЗРВИ XX/1981, 111-136; В.Р. Петковић, *Манасӣир Дечани,* II. Београд 1941. 56. T. CCLIV.
- Грачаница: в. нап. 16.
Проповед цариницима и војницима илустрована је у
- Laur. VI 23. fol. 107v (илустровани су стихови: Лука 3, 12-14): Millet, *Recherches*. Fig. 170; Velmans, Laur. VI 23, 40, fig. 190.
- у Љевишкој (натписи: Лука 3, 9; Лука 3, 12; Лука 3, 14; приказана је и секира при корену дрвета): в. нап. 14.
- у манастиру Јована Претече код Сера (натписи: Лука 3, 13 и Лука 3, 14):
- у трпезарији Дионисијата: Millet, *Recherches*, 200, Fig. 173; исти, *Monuments de l'Athos,* Pl. 212-213,3 i 214..
Приказују се војници, односно цариници и војници, како слушају Јована Претечу. Код варијанте где су присутни и једни и други, цариници и војници се у већини случајева приказују у две групе. У Laur. VI 23 приказани су као једна група, и ту се војници не издвајају својом одећом; у другим примерима они имају ратничку опрему (одећу и оружје). У Св. Јовану код Сера су у позадини и две фигуре које А. Ксингопулос идентификује као Јованове ученике. У сцени проповеди војницима, односно цариницима и војницима, у позадини је обично стеновит пејзаж.

29 Проповед о секири при корену дрвета (Мат. 3, 10 или Лука 3, 9); живопис
- црква код Мавроуђана (почетак VIII в.; натпис: Мат. 3, 10 или Лука 3, 9): Jerphanion, II,1, 211, 219.
- Бели Килисе I (натпис: Мат. 3,10 или Лука 3,9): исто, II,1, 278, 282; III, Pl. 182, 2; Restle, I, 160.
- Св. Теодор, Иргип (I половина XI в.; натпис: Лука 3,9): Jerphanion, II,1, 28, 34; Restle, I, 147-148; III, Taf. 374, 375.
- Св. Софија, Охрид (средина XI в.): Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie,* I, Pl. 1,4; Hamann - Mac Lean und Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien,* сх. распореда живописа: I, Plan IV; Babić, *Les chapelles annexes,* 121.
- Хиландар: в. нап. 28.
- Грачаница: в. нап. 16. минијатуре:
- менолог Василија II (око 985 г.): *Reallexikon,* Bd. III, col. 645:
- Laur. VI 23, fol. 7v (илустровани су стихови: Мат. 3,7-10); Millet, *Recherches,* 195, Fig. 164, Velmans, *Laur.* VI 23, 22, fig. 15; fol. 107 (Лука 3,7-9): *Recherches, 167, Fig. 167, Velmans, 40, fig. 189.*
- лист из приватне колекције (проф. Willoughby-ја са чикашког Универзитета; XIV в.): K. Weitzmann, *A Fourteenth - Century Greek Gospel Book with Washdrawings, Gazette des beaux-artes, juillet-août 1963 (vol. LXII, VI ser.),* 91-108; о овој минијатури: 94-95, fig. 2.

Сл. 3. Јован крштава народ и фраīменӣ наредне сцене.



ва покривених капуљачама. У позадини је планински пејзаж.

Проповед Јована Претече (13): св. Јован је са десне стране, окренут ка групи људи са леве; лева рука му је у гесту говора, а у десној држи дуги крст (процветали). Носи кратки мелот са појасом и кратки окер огртач преко једног рамена. У групи има старијих (браде, капуљаче) и млађих људи (сви су одевени као и у претходним сценама) који углавном пружају руке према Јовану. Сцена се одиграва у стеновитом пејзажу.

Јованова проповед о Христу на гумну (14): Јован је сасвим лево (власаница, окер огртач); у левој руци држи савијен свитак, а десна му је подигнута у гесту говора. Десно је Христос на гумну (окер површина кружног облика), фронтално дат, држи лопату. Људи који слушају Јована су распоређени тако да углавном стоје иза Христа, а један човек је између Јована и Христа (одевени су као у претходним сценама). У позадини је стеновит пејзаж.[30]

Сл. 4. Јованова проповед војницима (фотографија Народни музеј, Београд)



Проповеди овде означене бројевима 10, 11, 12 и 13 не могу се тачно идентификовати због недостатка или лоше очуваности натписа.[31] Мањи је број проповеди које се могу идентификовати без легенде (о секири при корену дрвета, о Христу на гумну, проповед војницима), јер су све сличног изгледа: Јован Претеча говори групи људи, углавном у стеновитом пејзажу. Људи већином носе хаљине и дуге огртаче са украсним бордурама, а неки и турбане као што је и у Матеичу, а тако се представљају фарисеји и садукеји, а и цариници;[32] ређе су људи у кратким туникама. У неким сценама проповеди (Дечани, Матеич) једна или обе руке прекривене су им огртачима. Када постоји нека карактеристика коју даје јеванђеље, а која пружа могућност да се одређена проповед и изгледом издвоји од других, сликари се некад тиме користе (нпр., осим у три поменуте проповеди, и када приказују Христа како иде иза Јована што је илустрација текста Мат. 3, 11).[33] Крст налик процветалом, какав Јован има у неким сценама у Матеичу, налазимо и у Св. Јовану код Сера.

Проповеди Јована Претече сликане су у оквиру житијних циклуса овог светитеља, у циклусима Крштења, или као епизоде уз сцену Крштења из Великих празника; у менолозима Сабор св. Јована Претече (7. јануар) некада може бити илустрован сценом проповеди,[34] као и беседа Григорија Назијанског о Крштењу (за 6. јануар).[35] Ерминија даје упутство за сликање неких проповеди.[36]

До средине XIV века многобројне проповеди Јована Претече карактеристичне су за циклусе Крштења, било да су у питању циклуси у рукописима XI-XII века, сцене везане за Крштење Христово у живопису Кападокије (X-XI в.) или циклуси Крштења у живопису Србије.[37] До тог времена у житијним циклусима оне се ређе представљају.[38] Од прве половине, а нарочито од средине XIV века повећава се број проповеди у циклусима живота Јована Претече (Св. Апостоли у

30 Проповед о Христу на гумну (Мат. 3,12 и Лука 3.17)
- Љевишка (натпис: Мат. 3,12): в. нап. 14.
- Хиландар: в. нап. 28.
- Дечани (натпис: Мат. 3,12): Петковић, *Дечани*, II. 56, T. CCLXXXV.
- Грачаница: в. нап. 16.
- трпезарија Дионисијата: Millet, *Recherches*, 200, Fig. 174; исти, *Monuments de l'Athos*, Pl. 212-213,3 и 214; већи број примера за ову сцену проповеди из поствизантијског периода наводи Stoyanova, 218. Приказује се Христос с лица, са лопатом на гумну (датом у виду кружне површине), кога Јован показује групи људи. На гумну се виде пшеница и плева, а у Дечанима је приказан и вечни огањ у којем гори плева (пшеница је с Христове десне стране, а огањ са леве).

31 M. Stoyanova, 214-215, објавила је један натпис из Матеича; иначе видљиви су натписи на неколико сцена из циклуса Јована Претече у овом споменику, али их овде не прилажем јер их не могу све навести са потпуном сигурношћу пошто није било могуће користити скеле.

32 Н. Окуњев сцену означену бројем 9 идентификује као Проповед митарима: исто као нап. 2, стр. 106, 117; Радојчић, *Старо српско сликарство*. 94, за ову сцену у Љевишкој каже да детаљ са голобрадим цариницима као да је преузет из Призрена Милутиновог доба.

33 Millet, *Recherches*, 195, Fig. 164, 165; Velmans, *Laur. VI 23*, 22, fig. 15, 16.

34 - Менолог за јануар, Baltim. Walters 521, fol. 48v (XI v.): *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections* (ed. G. Vikan), Princeton 1973, 78-81; Мијовић, *Менолог*, 189.
- Старо Нагоричино: Мијовић, *Менолог*, сл. 50.

35 Paris. gr. 543: Millet, *Recherches*, 205, Fig. 167; Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs*, 56-57, Pl. CXXIII, 1.

36 Ερμηνεία, 176.

37 О циклусима Крштења: Millet, *Recherches*, 186-210; Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin*, 75-80; Г.Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама краља Милутина*, Византијска уметност почетком XIV века (Грачаница 1973), Београд 1978, 106, 110, 112-113, 124; иста, *Богородица Љевишка*, 67, 79-80, 86; Underwood, *Some Problems*, 272-277.

38 У Св. Софији у Охриду сликана је Проповед о секири при корену дрвета: в. нап. 29, а на икони са Синаја (XIII в.) проповед сигнирана као Проповед народу: в. нап. 3.

Солуну, Св. Јован код Сера,[39] Матеич), вероватно под утицајем циклуса Крштења у којима су ове сцене биле честе. Треба поменути да дечански циклус није житијни већ нека врста скраћеног циклуса Крштења (Проповед фарисејима и садукејима: Породи аспидини, Проповед о Христу на гумну, Проповед војницима, Јованови ученици питају Христа).[40]

Усековање (7): сцена је оштећена у горњем делу. Са леве стране је војник који држи мач подигнут обема рукама (доњи део тела му је приказан спреда, а горњи је за три четвртине окренут према Јовану). Са десне стране је Јован, окренут војнику леђима, мало погнут и пружених руку надоле; глава му је већ одсечена и налази се у посуди која је у доњем десном углу слике. Јован је у власаници и окер огртачу. Са леве стране је, иза џелата, низак зид иза кога је представљен исти војник (лево) који предаје Јованову главу у посуди једној особи са десне стране (можда Салома). Иза Јована је петострана грађевина.

Догађај је описан у јеванђељима (Мат. 14, 10 и Мар. 6, 28), житију,[41] а и Ерминија даје упутство за његово сликање.[42]

Многобројни су примери илустровања Усековања Јована Претече.[43] Сцена[44] нам је позната од XI века. У већини примера за које знамо џелат је са леве стране или



Сл. 5. Проповед Јована Претече о секири при корену дрвета (фот. Народни музеј, Београд)

39 Св. апостоли, Солун: M. Stoyanova, 115; Св. Јован код Сера: Проповед фарисејима и садукејима (Породи аспидини...): 34-36, сл. 29, Проповед цариницима и војницима: 36-37, сл. 30 (Ξυγγόπουλος, нав. дело) И у живопису Свете Горе поствизантијског периода у циклусу живота Јована Претече сликан је већи број проповеди: у трпезарији Лавре две сцене проповеди, а у трпезарији Дионисијата пет сцена: Millet, *Monuments de l'Athos.* Лавра: Pl. 142,2 и 143,2; Дионисијат: Pl. 212-213,3 и 214. На икони из Пећи (I половина XVII в.) две су сцене проповеди: Проповед (Мат. 3,3 или Мар. 1,3) и Проповед фарисејима и садукејима (Породи аспидини...); о икони из Пећи без навођења сцена: С. Петковић, *Пећка патријаршија*, Београд 1982, 34; В.Ј. Ђурић у: В.Ј. Ђурић - В. Кораћ - С. Ћирковић, *Пећка Патријаршија*, Београд 1990, 298, сл. 194, 195 (Иродова гозба).

40 Петковић, *Дечани,* II, 56, T. CCLIV, CCLXXXV, CCLXXXVI циклус схвата као житијни (назива га Легендом, и под тим насловом, заједно са четири поменуте сцене, обрађује и Благовести Захарији из протезиса: T. LXXXVI, CCLXXX); циклус се схвата на овај начин и у каснијој литератури: Радојчић, *Старо српско сликарство*, 132, 133; Ђурић, *Византијске фреске*, 57; M. Stoyanova, 117. Дечански циклус, као сажети циклус Крштења, сличан је сценама из Кахрије џамије (спољна припрата, јужна половина свода крајњег северног травеја) и Раванице (западни травеј наоса, јужни и западни зид). Кахрије џамија: P. A. Underwood, *The Kariye Djami,* New York, vol. 1, 110-114, plans and sections: fig. 2-4; vol.2, pl. 211, 214-221 (114-115); исти, *Some Problems*, 272-277. Сцене из Раванице се помоћу сцена из Кахрије џамије, могу идентификовати као Прво и Друго сведочење Јована Претече (Јов. 1,19-28 и Јов. 1,29-34) и Позивање првих ученика (Јов. 1,35-40). Наиме, сцене из Раванице готово у потпуности одговарају онима из Кахрије џамије (разлике су у мањим детаљима или су условљене обликом површине зида односно свода). У литератури се сцене из Раванице помињу као Сусрет Јована и Христа: В.Р. Петковић, *Манастир Раваница,* Београд 1922, 49-50; исти, *La peinture serbe du moyen âge,* II, 60; исти, *Преглед*, 275. Б. Живковић, *Раваница, распоред живописа* (прилог књизи: *Раваница. Споменица о шестој стогодишњици)*, Београд 1981, цртежи на стр. 5 (13) и 10 (26).

41 *Menologii anonymi byzantini, 397*

42 Ερμηνεία, 176-177.

43 - Богородица Одигитрија, Пећ: Petković, *La peinture serbe du moyen âge* II, Pl. CIV; М. Ивановић, *Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији*, СКМ, II-III (1963), 152-153, сл. 62; Babić, *Les chapelles annexes,* 138; Ђурић, *Пећка патријаршија,* 162.
- капела Јована Оливера у Св. Софији, Охрид (1346-50): В.Ј. Ђурић, *Црква Свете Софије у Охриду*, Београд 1963, IX; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, сх. распореда живописа: црт. 9 на стр. 63, сл. 41; датовање: Ђурић, исто, VIII; исти, *Византијске фреске*, 68; Грозданов, исто (датује сликарство у 1347-50): 64.
- параклис Св. Јована Претече у пиргу Св.Саве (1684): В.Ј. Ђурић у: Д. Богдановић - В.Ј. Ђурић - Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд, 1978, 164, сл. 140.
- житијна икона из Пећи: в. нап. 39.
- икона из Народног музеја, Београд (XVII в.): Петковић, *Морача*, 99, таб. 58.
- Севастија, црква Св. Јована Претече, крипта (XII в.). A. Grabar, *Martyrium,* II, Paris 1946 (London 1972 reprint), 163-164; Babić, *Les chapelles annexes,* 125-127.
- Аркажи: исто, 123 (илустровано је и како џелат носи главу Иродијади)
- Ахтала (поч. XIII в.): A. Lidov, *The Mural Paintings of Akhtala,* Moscow 1991, 78.
- Св. Апостоли, Солун: Xyngopoulos, *Les fresques de l'église des Saints Apôtres à Thessalonique*, 86, fig. 13; Stephan, *Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, 226-227, sl. 54.
- Св. Јован код Сера: исто као нап. 6, 42-43, сл. 37
- Иваново (сред. XIV в.): T. Velmans, *Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine a la fin du moyen âge,* Journal des Savants, jan.-mar. 1965, 363, fig. 3,24; М. Бичев, *Стенописите в Иваново*, София 1965, 109, илустр. 51, 52.
- Куртеа де Арђеш (II пол. XIV в.): *Curtea Domneasca din Arges,* Bucuresti 1923 (група аутора; сликарство: I. Mihail), сх. распореда живописа Fig. 177 и 183, илустрација Fig. 223.
- Tbilisi A. 648, синаксар (1030 г.): Мијовић, *Менолог*, 192-193.
- Paris. gr. 74, fol. 75v: *Byzance et la France médiévale*, 13-14, Pl. XII
- јеванђелистар из Дионисијата Cod. 587, fol. 163v (1059): *The Treasures of Mount Athos, I* (Athens 1974), 445, сл. 271.
- Mosquen. gr. 9 (Metafrast), fol.210r (1063) Мијовић, *Менолог*, 197; Лазарев, *История византийской живописи* (1986), таб. 210 (у питању је рукопис из кога је В. Латишев објавио житије Јована Претече: *Menologii anonymi byzantini*, 210-233); N. Patterson Ševčenko, *Illustrated Manuscripts of the Metapharstian Menologion.* Chicago and London, 1989, 71, F. 2B5..
- јеванђеље из Националне библиотеке, Беч, Theol.gr. 154, fol. 101v (III чет. XI в.): Лазарев, исто, таб. 127г.
- Laur VI 23, fol. 29r: Velmans, *Laur, VI 23*, 27, fig. 58; fol. 73: 36, fig. 145.
- Harley 1810, Британска библиотека, Лондон, fol. 107v (касни XII в.): Weyl Carr, *Byzantine Illumination* 1150-1250, 251, датовање: 62, Усековање: F.6F5.
- Paris. gr. 1528, Метафраст (XII в.), fol.197r: Мијовић, *Менолог*, 197-198;Patterson Ševčenko, *Ilustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, 143, F.4C1.
- Cod. Dionysiou 50, Метафраст (XII или XIV в.), fol. 238v: Ch. Walter, *The Invention of John the Baptist's Head in the Wall-Calendar at Gračanica. It's Place in Byzantine Iconographical Tradition*, ЗЛУМС 16, Нови Сад 1980, 75.
- рукопис из Грчке патријаршије у Александрији Cod. 35 (Cahir, 303), Метафраст, fol. 155v: исто.
- четворојеванђеље цара Ивана Александра: fol. 44r, Мат. 14, 10 (Живкова, илустр. 51, таб. XIII); fol. 103r, Мар. 6, 28 (Живкова, илустр. 131).
- Томићев псалтир (1360-63), fol. 194v: А Джурова, *Томичов псалтир*,

нешто иза Јована, док је Јован са десне, погнут, и углавном окренут леђима џелату (другачије је у Mosquen. gr. 9 где је Јован са леве стране, и у Иванову где Јован клечи, опет са леве стране, као и на двема иконама из Мораче, од којих се једна чува у Народном музеју). У рукописима XI и XII века (Paris. gr. 74, Cod. 587 из Дионисијата, Mosq. gr. 9, Laur. VI 23, Harley 1810) као и касније, у Св. апостолима у Солуну, представљен је војник који се спрема да Јовану одруби главу с подигнутим мачем, а Јован је погнут. У две сцене Усековања из Laur. VI 23 у позадини је представљена тамница, а тако је и у параклису на пиргу Св. Саве; у Cod. 587 и Harley 1810 сцена је у стеновитом пејзажу са једном грађевином са десне стране (можда Иродов двор или тамница). У Св. апостолима у позадини је стеновит пејзаж. У другим споменицима прве половине и средине XIV века, међу којима је и Матеич (то су: Св. Јован код Сера, Куртеа де Арђеш, Одигитрија у Пећи, Св. Софија у Охриду, као и Томићев псалтир), а пре тога и на икони са Синаја из XIII в., представљен је Јован, погнут, већ одсечене главе, која је насликана у доњем десном углу сцене (у Св. Јовану код Сера, Св. Софији у Охриду и у Матеичу глава се налази у суду). Јован је и у Иванову с одсеченом главом (налази се у левом доњем углу сцене). На синајској икони, у Одигитрији у Пећи, у Св. Софији у Охриду и у Куртеа де Арђеш, џелат враћа мач у корице, а сцена се одиграва у стеновитом пејзажу. У Св. Јовану код Сера џелат држи мач обема рукама, за дршку и оштрицу. Као што смо видели, у Матеичу он замахује мачем који обема рукама држи за дршку. У Св. Јовану је у позадини архитектура са велумима, а у Матеичу петострана грађевина можда представља тамницу.

У Ахтали и на икони из Бугарске представљен је џелат подигнутог мача и Јован (још неодсечене главе), као и суд са Јовановом главом, а у позадини стеновит пејзаж. У Ахтали је Јован приказан како клечи. На икони из школе Строганова која се чува у Реклингхаузену џелат извлачи мач из корица, а Јован, погнут, пружа руке према Христу у сегменту, док је у позадини тамница.

У четворојеванђељу цара Ивана Александра на fol. 44r и 103r Усековање је дато "у две епизоде". Наиме, Јован је представљен погнут, како чека да га погубе, а затим његово обезглављено тело како лежи на земљи. На fol. 44r Јованова глава се налази на земљи, десно од тела, а на fol. 103r главу држи Салома.

Две иконе из Мораче, од којих се једна, са сценом Усековања чува у Народном музеју, а друга, житија, у Морачи, имају доста заједничких црта у сцени Усековања. На оба примера џелат, са леве стране, увлачи мач у корице, а Јован, окренут према џелату, стоји погнут, већ одсечене главе, иза ниских парапета који окружују тамницу. Јован је насликан на позадини кружно завршеног отвора тамнице. На икони из Народног музеја у првом плану са десне стране је Салома која држи посуду са Јовановом главом коју тек што је дочекала. На житијној икони која је у Морачи, Салома је сасвим лево, уз џелата. На икони из Народног музеја у позадини је стеновит пејзаж.

И на представи у пиргу Св. Саве Салома држи тањир на који ће пасти Јованова глава, док му је џелат одсеца (џелат подигнутог мача, Јован клечи). Ова црта карактеристична је и за друге споменике Атоса поствизантијског периода (католикон Лавре, католикон Дионисијата).[45]

Иродова гозба (4; оштећен леви горњи део). Лево је Ирод на престолу, у средини сто са гостима, а десно Салома са Јовановом главом на тањиру који држи изнад главе. Салома је у раскошној хаљини са златним бордурама. У позадини је једноставна сликана архитектура. Догађај је описан у Јеванђељу (Мат. 14, 6-11; Мар. 6, 21-28); даје га и Метафраст,[46] Ерминија даје упутство за сликање сцене.[47]

Сцена Иродове гозбе сликана је у великом броју споменика.[48] Саломина игра је можда насликана још почетком V века на једном фрагменту александријске *Хронике свеша* која се чува у Москви (из 412.г.). Ту је приказана посуда са одсеченом Јовановом главом, на којој је препознат део руке која је посуду држала, тако да би то могла бити Салома која држи посуду на

София 1990, I, 107; II, илустр. 52.
- синајска житијна икона (XIII в.): в. нап. 3 (и сцена са предајом Јованове главе)
- московска икона из XIV в. (представљена је и Салома): в. нап. 3.
- руска икона са Иродовом гозбом и Усековањем: Каталог икона из *Реклинѓхаузена,* Reclinghausen 1968, каталошки бр. 291.
- икона из Враце: К. Паскалева, *Иконы Болгарии*, София 1981, инв. No. 951.
- икона са Усековањем из школе Строганова (XVII в.): *Кашалоѓ икона из Реклинѓхаузена,* катал. бр. 292; бројне примере за усековање наводи Stoyanova, 230-232, али са много знакова питања.
О Саломи са главом Јована Претече: Ch. Walter, *Salome and the Head of Saint John the Baptist.* Revue des Studes Arméniennes XXIII, Paris 1992, 509-523.
Предаја главе Саломи: Cod. Sinopensis (Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs*, 2, Pl. A, 2; A. Grabar, *Les peintures de l'evangeliaire de Sinope*, Paris 1948, 7, 9, 11-12, 23, 24, Pl. I, Fig. 1-4;
- *Byzance et la France mediévale* 2, Pl. A.
Приношење Јованове главе Иродијади: Антонијевски манастир (1125; В. Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески,* Москва, 1973, 41).
Џелат доноси Саломи Јованову главу: Нередица (Babić, *Les chapelles annexes*, 123).
Предаја Јованове главе у Laur. VI. 23:
- fol. 29r: слуга предаје главу једној особи, изгледа Саломи (Velmans, 27, fig. 58: двојица слугу носе главу).
- fol. 73: слуга предаје Јованову главу једној особи са круном (Velmans, 36, fig. 145: можда Ироду).
Предаја главе Саломи: синајска икона из XIII в. (в. нап. 3).
Џелат предаје Саломи Јованову главу: Никита (Петковић, *Преѓлед,* 212-213).

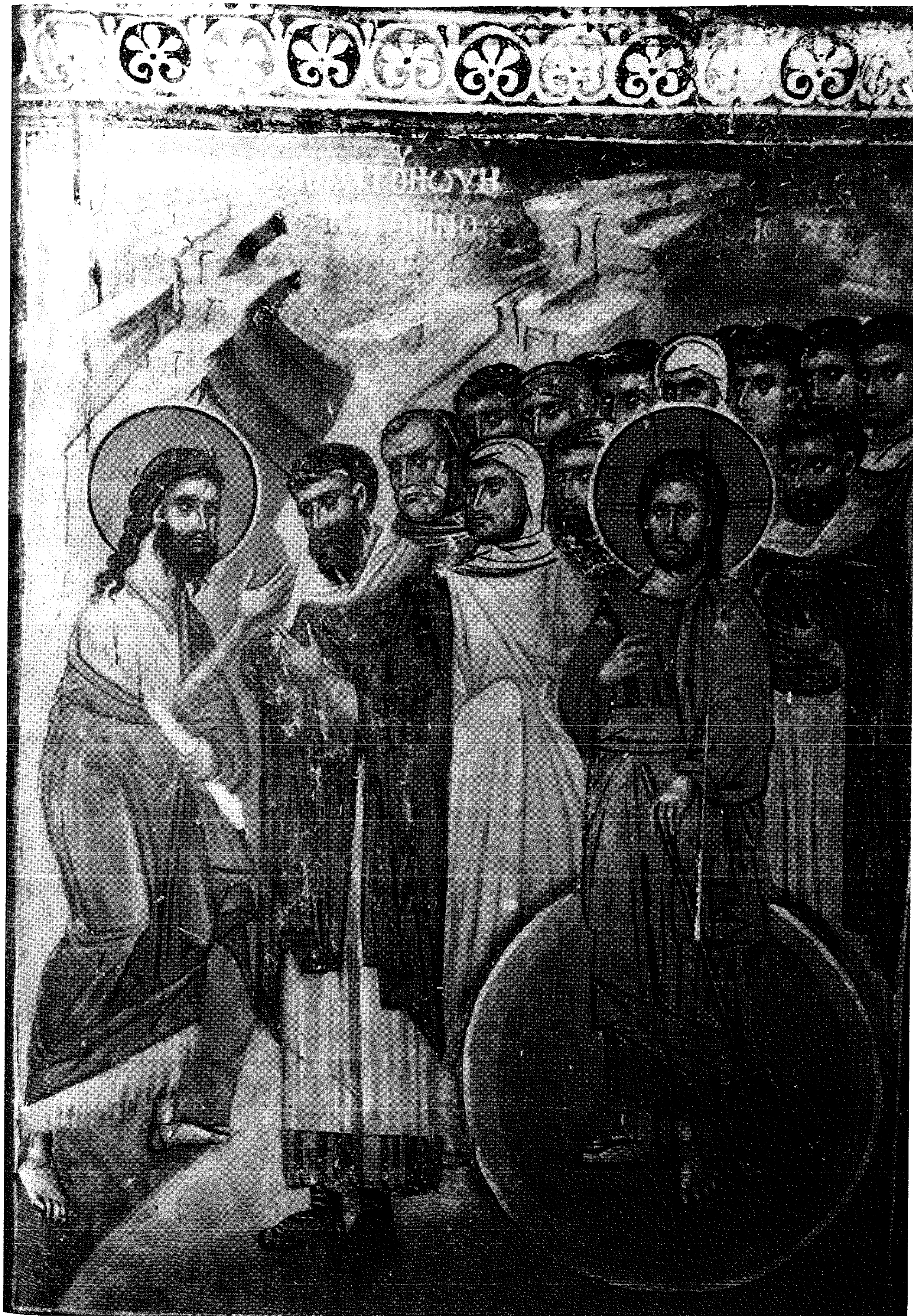
44 Sdrakas. о Усековању и Иродовој гозби: 56-58.

45 Millet, *Monuments de l'Athos*, католикон Лавре pl. 130, 3; трпезарија Лавре pl. 143,2; католикон Дионисијата pl. 205,1.

46 Menologii anonymi byzantini, 396-398.

47 Ερμηνεία, 176-177

48 - Богородица Одигитрија у Пећи (до 1337; са Саломином игром): *Petković, La peinture serbe du moyen âge*, II, pl. CIII; П.Мијовић, *Пећка йашријаршија,* Београд 1960, сл. на стр. 12; М. Ивановић, *Црква Боѓородице Одиѓишрије у Пећкој йашријаршији* СКМ, II-III (1963), 152-153, сл. 63; Babić, *Les chapelles annexes*, 138; Ђурић, *Пећка йашријаршија,* 162; датовање: Ђурић, *Визаншијске фреске*, 59.
- житијна икона из Пећи (I пол. XVII в.; са Саломином игром): в. нап. 39.
- житијна икона из Мораче (1714.г.): в. нап. 43.
- црква Јована Претече, Чаушин (са Саломином игром): Jerphanion, I,2,517; о читавом циклусу Јована Претече (јако оштећено сликарство, у више слојева из различитог времена): 516-518.
- Бели Килисе II (X в.): исто, II,1, 300..
- Панагиа тис Гониас, Санторин (1118 g.; и Саломина игра): Stoyanova, 59, Pl. 12.1; Ch.Walter, *Salome and the Head...*, 512, Fig. 4.
- Нередица (кр. XII в.): Babić, *Les chapelles annexes*, 123.
- Аркажи (1189; са Саломином игром). исто; Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески*, таб. 234.
- Ахтала (са Саломином игром и Иродијадом): в. нап. 43.
- Панагиа Кера, Крит (XIII в.; уз присуство Иродијаде, са Усековањем и Саломином игром): Ch. Walter, *Salome and the Head...*, 511.
- Св. апостоли, Солун (са Саломином игром): Xyngopoulos, *Les fresques de l'église des Saints Apôtres à Thessalonique*, 86 fig. 10-12; Stephan, *Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, 224-226, сл. 53.
- Св. Јован код Сера (са Саломином игром): исто као нап. 6, 40-42, сл. 36. в. и нап. 3.
- Codex Sinopensis (Ms. Suppl. Graec. 1286), fol. 10v (VI в.; са Саломом којој слуга предаје Јованову главу и Јовановим ученицима над његовим телом у тамници): Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs*, 2, Pl. A,2; A. Grabar, *Les peintures de l'évangeliaire de Sinope (Bibliothèque nationale Suppl. gr. 1286)*, Paris 1948, 7, 9, 11-12, 23, 24, Pl. I, Fig. 1-4; *Byzance et la France médiévale*, 2, Pl.



Сл. 6. Јованова проповед о Христу на гумну (фот. Народни музеј, Београд)

глави и игра.[49] Најранији пример илустрације Иродова гозба за који сигурно знамо је из VI века, у Codex Sinopensis. Приказани су Ирод и његови гости на лежаљкама око полукружног стола, а испред њих Салома прима Јованову главу од слуге који је носи у суду. Ирод и Салома имају круне у виду обруча са бисерима, а Ирод носи панталоне и тунику. Ирод има тунику и у Paris. gr. 74, а у каснијим примерима ове сцене он је најчешће у одећи византијског цара и има отворену круну; Саломина се хаљина разликује у разним примерима. Осим на лежаљци (cod. Sinopensis, Paris. gr. 74, Laur. VI 23, fol.73 Јеванђеље Цара Ивана Александра fol. 103r). Ирод може бити представљен на престолу (Санторин, Одигитрија у Пећи, Матеич), или како седи међу гостима.

Саломина игра се често јавља у сцени Иродове гозбе. Знамо за њу од око 1100 године (Laur. VI 23), а од XII века се слика како Салома игра са Јовановом главом, што је касније илустровано и у Матеичу (Ms. 965 из Чикага, Санторин и Аркажи су примери из XII в.). Заправо, најстарија представа Саломине игре са Јовановом главом за коју знамо је скулптура из баптистеријума у Фиренци из X в. (чува се у Ватиканском музеју) са грчким натписима.[50] Средином XIV в. Игра Саломе са Јовановом главом приказивана је и у Одигитрији у Пећи, Св. апостолима у Солуну, Св. Јовану код Сера. Приказана је и на иконама са Синаја, из Москве, Пећи и Мораче, као и у Томичевом псалтиру.

Сцена са Христом (6): Христос је са десне стране, десном руком чини гест благослова из говора, а у левој држи савијени свитак. Он је у трочетвртинском ставу, окренут према групи људи са леве стране. Прва двојица у групи су апостоли у хитонима и химатионима, а људи иза њих носе капуљаче. У позадини је планински пејзаж.

Сцена са Христом (8). Христос је представљен са десне стране, у трочетвртинском ставу, како је закорачио према људима са леве стране. Он десном руком чини гест говора и благосиља, а у левој држи савијени свитак. Група људи носи хаљине са бордурама, огртаче и капуљаче, а тројица у првом плану држе руке у гесту говора.[51]

Сцене у Матеичу у којима Христос говори о Јовану могу се објаснити опширношћу циклуса у овој цркви.

На основу сачуваних сцена циклуса Јована Претече у Матеичу јасно је да је циклус почињао и завршавао се у највишим зонама, на своду и преградама изнад стубаца. Две сцене из Јовановог детињства сачуване у највишој зони показују хронолошки след. Можда то није довољно да би се тврдило да је сликар у овој зони тај след поштовао, али ако јесте, почетак циклуса могао је бити на јужној страни источног дела свода (где је највероватније могла стати само једна сцена) или на јужном делу свода где је живопис потпуно уништен. Треба претпоставити да је једна од сцена представљала Јованово рођење које, због свог значаја, чини део и најсажетијих циклуса живота овог светитеља. О западном делу свода, где је, на његовом северном делу сачуван фрагмент Покоља деце, са великом сигурношћу може се прихватити предлог Н. Окуњева да се ту налазило Бекство Јелисавете.

Циклус би се, покуша ли се успостављање хронолошког следа, спуштао у нижу зону преко сцене Крштавања народа која се везује за Проповед о секири при корену дрвета сликане испод ње.

Када су у питању многе сцене проповеди на ступцима, теже је утврдити њихов редослед и због тога што се одређени број не може тачно идентификовати, али питање је да ли се сликар уопште трудио да ту успостави хронолошки низ или је једноставно створио тематску целину комбинујући делове четири јеванђеља, што се дешавало код груписања сцена проповеди.[52]

Цилус се "пење" у највишу зону опет преко две сцене везане по вертикали, Усековања и Иродове гозбе смештене изнад Усековања. На јужној страни источног дела свода где је могао бити почетак циклуса можда се, уместо тога, могла налазити нека од сцена са догађајима након Јованове смрти (Сахрана, Обретење). Сцене сликане у овој највишој зони, као што показују очувани примери Крштавања народа са суседном сценом и Вођења малог Јована у пустињу са још једном епизодом у оквиру исте сцене, нису морале бити одвојене бордурама. Ређањем сличних сцена на ступцима успостављена је и ликовна целина, и на тај начин још јасније означен простор посвећен животу Јована Претече.

На овом месту се морају навести и неке опште одлике житијног циклуса Јована Претече,[53] као и одлике сцена које улазе у његов састав, пошто добар део тих општих одлика има и циклус из Матеича.

Формирање иконографије појединих сцена из житијног циклуса Јована Претече. Већина сцена из Јовановог живота ослања се на јеванђеоски текст, што се испољило и у Матеичу, а само неке сцене, или неке појединости у одређеним сценама, настале су под утицајем апокрифа.[54]

А. - Paris. gr. 74, fol. 75v (сред. XI в.): исто, 12-13, Pl. 12.
- Laur. VI 23 (око 1100.г.): Velmans, *Laur. VI* 23, fol. 29r: 27, fig. 58; fol. 73 (са џелатом који доноси Јованову главу): 36, fig. 145.
- Ms. 965 из Чикага, fol. 29r (после средине XII в.; са Саломином игром): Weyl Carr, *Byzantine Illumination* 1150-1250, 218, F. 3B11.
- Четворојеванђеље цара Ивана Александра (1356): fol. 44r, Мат. 14, 6-11 (Живкова, илустр. 51, таб XIII), fol. 103r, Мар. 6, 21-28 (Живкова, илустр. 131).
- Томићев псалтир (1360-63), fol. 194v: в. нап. 43.
- Житијна икона са Синаја (са Саломином игром): в. нап. 3.
- московска икона из XIV в. (са Саломином игром): в. нап. 3.
- руска икона са Иродовом гозбом и Усековањем (око 1600): *Каталог икона из Реклинґхаузена*, кат. бр. 291.
- икона Јована Претече са житија из Враце (1604.г.): в. нап. 43. Stoyanova, 226-229; примери за Иродову гозбу са доста знакова питања. Ch. Walter, *Salome and the Head...*, 509-523: о Саломиној игри, претходном развоју мотива и коначном формирању иконографског типа око 1200., и његовом устаљењу у XIV в., уз бројне примере.

49 *Reallexikon*, III, col. 633 (К. Весел наводи: A. A. Bauer - J. Strzygowski, *Eine alexandrinische Welthronik*, Wien 1905).

50 Stoyanova, 59. 51

51 Окуњев, 106, две сцене са Христом идентификује на следећи начин
- сцена означена бројем 6: Христ говори о Јовану (Лука 7,9 и 20,4-7 Крштење Јованово или би с неба или је од људи...) - 8: Христ говори о Јовану (Јов. 5,33-36).
Присуство двојице апостола у сц. бр. 6 могло би да указује на илустрацију текста Мат. 11, 2-6 или Лука 7, 19-23, где Јованови ученици питају Христа.

52 Љевишка: Радојчић, *Старо српско сликарство*, 92-94; Бабић, *Богородица Љевишка*, 79.
Хиландар: Underwood, *Some Problems* 273-274.

53 О циклусу Јована Претече: E.D. Sdrakas, *Johannes der Täufer in der Kunst des christlichen Ostens*, München 1943; K. Wessel - M. Restle, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd. III, Stuttgart 1975-76, col. 641-646; . Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II,I, Paris 1956, 431-436; *Lexikon der christlichen Ikonographie (Herder)* 7, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, col. 178-190; M. Stoyanova, *Le cycle de la vie de saint Jean-Baptiste dans l'Orient chretien*, I, Venise 1990.

54 Нпр., осим поменуте сцене у којој анђео води малог Јована, од сцена везаних за циклус Јована Претече:
- Сахрана, где су приказани Андреја и Јован; А. Кирпичњиков предлаже да се њихово присуство објасни утицајем оне варијанте Јовановог житија

Значајан број сцена се ослања на обрасце који су уобичајени у византијској уметности за приказивање одређених ситуација (Благовести Захарији, Јованово рођење, Позивање Јована Претече, Сусрет Јована и Христа, Сахрана), а у неким случајевима се приказују догађаји који уопште нису описани у текстовима о животу Јована Претече, али су уобичајени за циклусе живота у византијској уметности (Благовести Јелисавети, Сусрет Захарија и Јелисавете). У неким случајевима је приметан утицај литургијске поезије и беседа,[55] негде је обред утицао на изглед сцена, а негде је могућ утицај култног места, било да сцена потиче са тог места, било да се преузимају неки детаљи изгледа самог места. Одређени обрасци, једном створени, у већини случајева дуго трају.

Формирање житијног циклуса Јована Претече. Из података којима располажемо видимо да су се прве сцене из живота Јована Претече (догађаји описани у Протојеванђељу Јаковљевом) појавиле у VI веку самостално (Бекство Јелисавете), или у оквиру циклуса Богородичине младости и Христовог детињства (Бекство Јелисавете и Смрт Захарије), или, опет, у илустрованим јеванђељима (Иродова гозба). Затим знамо за појаву сцена везаних за Христово крштење, међу којима су и проповеди, на основу примера који се јављају у оквиру опширних циклуса Христовог живота у Кападокији у X веку. У ово време сликано је и Треће Обретење као илустрација за дан комеморације овог празника у оквиру менолога. Од XI в. јавља се и циклус живота Јована Претече.[56] У његов састав улазе горе поменуте сцене, настале самостално или у оквиру циклуса (Богородичине младости и Христовог детињства, као и јеванђеоског циклуса), а уз њих и сцена Сусрета Марије и Јелисавете, и сцене сликане у менолозима, као и сцене за које знамо тек од XI века или каснијег времена (које су чиниле део овог циклуса, а и циклуса у илустрованим јеванђељима). За XI в. везана је појава житијних циклуса у Византији уопште. Од тог времена налазимо их у рукописима, на иконама и у зидном сликарству.[57]

Избор циклуса и сцена. У неким случајевима када је јасно да је св. Јован заштитник ктитора (капела Јована Оливера у Св. Софији, Охрид; Urbin. gr. 2 рађен за Јована Комнина), сигурна је улога ктитора у избору циклуса. Када су рукописи у питању могућ је утицај посвете манастира у којем се налазио скрипторијум.[58]

Како је проналажење реликвија сликано у светилиштима у којима су реликвије обожаване, претпоставља се да су циклуси сцена везани за реликвије



Сл. 7. Усековање св. Јована Претече (фот. Народни музеј, Београд)

која се налази у зборнику из атинске Јавне библиотеке No 1007: у Виз. временник. I/1894, 189.
- сцене три Обретења (Ch. Walter, *The Invention of John the Baptist's Head in the Wall-calender of Gračanica*, 71-83; M. Chatzidakis, *Une icône avec les trois inventions de la tête du Prodrome à Lavra*, CA 36/1988, 85-97; извори: текст Дионисија Малог: J.-P.Migne. *Patrologiae cursus completus, Series latina*, t. 67, col. 433-448; Метафрастово житије: *Menologii anonymi byzantini,* 400-409).

55 В.нап.22; сцена сусрета Јована и Христа: утицајем литургије се објашњавају речи у легендама, као и Јованов став, у варијанти сцене када он пада ничице: Millet, *Recherches,* 200-201; Jerphanion, I,1, 217. Јованов став у сцени сусрета са Христом (као и са анђелом: Позивање Јована) могао би се објаснити и употребом обрасца за приказивање сличних ситуација: Исус Навин у проскинези у сцени сусрета са арханђелом на ватиканском ротулусу Исуса Навина. X в. (K.Weitzmann, *The Joshua Roll. A Work of the Macedonian Renaissance*. Princeton 1948,, датовање: 39-50, Сусрет Исуса Навина са анђелом: Pl. IV, 13), а у истом положају је и Аврам у сцени сусрета са анђелима у Св. Софији, Охрид (В.Ј. Ђурић, *Црква Св. Софије у Охриду*, ил. 24): сахрана Јована Претече са главом, уз присуство епископа са кадионицом (Paris. gr. 74, fol. 76) објашњава текст хомилије Теодора Студијског на Усековање Претече: Ch. Walter, *The Invention of John the Baptist's Head...*, 77-78, fig. 13 (M. Stoyanova, 37-38, Јованову сахрану са главом објашњава другачије).

56 Stoyanova. 58. наводи да Теодор Студијски помиње икону са сценама из Јовановог живота, али не наводи извор за овај податак.

57 О циклусу св. Николе, као и о другим житијним циклусима, нарочито у рукописима XI-XII века: N. P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*. Torino 1983; о житијним циклусима у рукописима и на иконама и код: K. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century*, The Procedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies, Oxford 1966 (Лондон 1967); исти, *Fragments of an early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai,* Deltion. per. 4, t. 4 (1964-65), Athens 1966. 1-24; исти, *The Selection of Texte for Cyclic Illustration in Byzantine Manuscripts*, Byzantine Books and Bookmen, A Dumbarton Oaks Colloquium 1971 (Washington 1975), 69-109, о илустровању житија светитеља: 84-86. N. P. Ševčenko, *Six Illustrated Editions of the Metaphrastian Menologium,* XVI. Internationaler Byzantinistenkongress (1981), Akten, II/4 (Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, 32/4). Wien 1982, 187-195; исти, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion,* Chicago and London 1989; поменути аутори наводе и следећи текст (који ми није био доступан): S. Der Nersessian, *The Illustrations of the Metaphrastian Menologium*. Late Classical and Mediaeval Studies in honor of A.M. Friend (ed. K. Weitzmann), Princeton 1955, стр. 222 и даље. О биографским циклусима антике као узорима за стварање циклуса живота у хришћанској уметности: Grabar, *Les voies*... 96-97; о житијним иконама: С. Радојчић, *За историју сребрног рељефа у византијској уметности, Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 53-72, нарочито: 53-55.

58 Weitzmann, *A Fourteenth-Century Greek Gospel*.., 105.

пореклом из оваквих светилишта, чему би у прилог ишао и пример из Севастије.[59]

У случају Водоче, примењена је зависност програма њеног олтарског простора од оног у Св. Софији у Охриду, те је и избор циклуса Јована Претече у ђаконикону последица тог угледања.[60]

У избору сцена у циклусима Јована Претече, тешко је наћи неку правилност, али се може говорити о појединим случајевима. Тако је на избор сцена у Нередици[61] можда могло утицати неко илустровано јеванђеље, пошто је ту приказана и група сцена везана за Јованово страдање које се у јеванђељима илуструје великим бројем епизода које одговарају тексту, а у Laur. VI 23, fol. 73-74r где је илустрован текст по Марку (6, 14-29),[62] избор епизода врло је сличан оном у Нередици. И у Аркажи,[63] а и у Св. Никити,[64] велики је број сцена чији је избор сличан ономе у јеванђељима, био посвећен Јовановом страдању.

У неким случајевима могло би се говорити о утицају литургије, и то када у састав циклуса улазе сцене празника посвећених Јовану Претечи или везаних за њега (Сусрет Марије и Јелисавете). Тако је у Перивлепти у Охриду (1295)[65] и у Богородици Одигитрији у Пећи.[66] У Пећи је можда на избор циклуса утицало присуство чуваних реликвија Јована Претече које су се раније налазиле у Жичи[67] (што је такође могло утицати на неуобичајено сликање сцене Благовести Захарији[68] на истакнутом месту поткуполног простора у овом споменику). Реликвије Јована Претече које су се налазиле у Пећи вероватно су биле чуване у ђаконикону цркве Богородице Одигитрије, пошто су позната, иако много старија, сведочанства о чувању реликвија Јована Претече у ђаконикону.[69]

Од око средине XIV в. примећује се утицај циклуса Крштења на састав житијног циклуса Јована Претече, о чему је значајно сведочанство сачувано у Матеичу.

Простор у којем су сликани циклуси живота Јована Претече. Циклуси Јована Претече најчешће су сликани у капелама[70] њему посвећеним, и то најчешће у ђаконикону и протезису,[71] али и у капелама на другим местима у цркви, као и у наосу и припрати.[72]

Од XII в. литургија све више утиче на сликане представе у капелама уз олтар. Традиционалне хагиографске теме задржавају се у овим капелама и у XIII и XIV в., али је у овом периоду то архаична црта.[73]

У Србији се у XIV веку житијни циклуси јављају и у наосу, што је случај и са циклусом Јована Претече у Матеичу. За житијне циклусе насликане у наосу има примера и у Мистри.[74]

Циклус живота Јована Претече у Матеичу је врло опширан, и као такав доста говори о начину настанка житијног циклуса св. Јована у византијском сликарству. Да су сачуване још неке сцене из Јовановог детињства, које су највероватније биле представљене, фреске из Матеича би показивале готово све слојеве вековима таложене при формирању циклуса овог светитеља.

---

59 Walter, *The Invention of John the Baptist's Head,* 79, наводи и N.P. Ševčenko, *The Life of St. Nicholas...*, 66

60 П. Миљковић-Пепек, ***Водоча***, Скопље 1975, 42.

61 Babić, *Les chapelles annexes,* 123.

62 Velmans. *Laur. VI 23,* fol. 73: 36, fig. 145; fol. 74 r: 36, fig. 146

63 Лазарев. *История виз. живописи* I, 331, Babić, *Les chapelles annexes*, 122-123; Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески*, таб. 232-234 и 238.

64 Петковић. *Преглед*, 212-213; П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопље 1967, 52; Babić, *Les chapelles annexes,* 158.

65 Д.Ћорнаков. *Климент (Св. Богородица Перивлептос)*, Скопље 1961; Миљковић-Пепек, *Делото...*, 50, сх. IV (распоред живописа), 80-81; Babić, *Les chapelles annexes,* 134-136.

66 О овоме говори и В. Ј. Ђурић, *Пећка патријаршија*, 162 (и о избору циклуса Јована Претече због тога што су га "монаси сматрали за начелника пустињског живота").

67 М. Ћоровић-Љубинковић, *Претечина десница и друго крунисање Првовенчаног*, Старинар, н.с. V-VI/1954-55, 105-114, нарочито 109-111 и нап. 65; С. Ћирковић, *Пећка патријаршија,* 228 и нап. 6 и 18.

68 Петковић. *Спасова црква у Жичи, архитектура и живопис*, 51; исти, *Преглед*, 121, 122; П. Мијовић у: М. Кашанин - Ђ. Бошковић - П. Мијовић, ***Жича***, Београд 1969, 111-112, 137, 150, 153, сл. на стр. 138; Б. Живковић, ***Жича, Цртежи фресака***, Београд 1985, 25.

69 Након другог Обретења (453.г.) глава Јована Претече пренета је у ђаконикон цркве у Емеси: PL 67, col. 431-432; Л. Мирковић, *Хеортологија,* Београд 1961, 126. У X и XI в. Јованова глава чувана је у капели десно од олтара у Студијском манастиру у Цариграду: J. Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance. Recherches sur les anciens trésore des églises de Constantinople,* Paris 1921 81-82.

70 О пореклу капела од ранохришћанских мартиријума и њиховој литургијској функцији: Babić, *Les chapelles annexes*, 9-65, као и у закључку: 175-176. О сликању сцена и циклуса мучеништва светитеља у њиховим мартиријумима: Babić, исто, 82; о писаним подацима о најстаријем житијном циклусу за који знамо, у мартиријуму IV века: A. Grabar, *Martyrium,* II, Paris 1946, 71..

71 Табела са списком житијних циклуса у ђакониконима и протезисима: S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, 34-35, нап. 308.

72 Stoyanova, 196, набраја циклусе према месту на којем се налазе у цркви, али не прави разлику између циклуса живота и циклуса Крштења.

73 Babić, *Les chapelles annexes*, 129 (као и у закључку: 176).

74 ***Исто***, 142, 158.

Le cycle de saint Jean le Précurseur à Mateič et la tradition byzantine

Aleksandra Nitić

Parmi les monuments de l'art médiéval serbe l'église de Mateič (1356-60) offre la plus vaste illustration de la vie de saint Jean le Précurseur. Les scènes composant ce cycle sont réparties sur deux piliers s'élevant au sud-ouest, respectivement sous la coupole et à proximité du mur sud-ouest, ainsi que sur les diaphragmes surmontant ces supports et sur les zones inférieures de la voûte d'arêtes couvrant l'espace compris entre le mur sud et les deux piliers mentionnés. Ces supports présentent sept compositions illustrant les prédications de Jean le Précurseur, deux scènes avec le Christ et la décollation de saint Jean, tandis que les surfaces de la voûte et les diaphragmes accueillent le Massacre des enfants (fragment), l'Ange conduisant saint Jean dans le désert, Jean baptisant le peuple et le Festin d'Hérode.

L'image de l'Ange conduisant Jean dans le désert diffère quelque peu de la plupart des examples connus puisque ce prophète n'est pas représenté tendant les maine (ou la main) en direction de l'ange, ni le tenant par la main. Cette composition est complétée par l'insertion d'un second événement montrant Jean les bras croisés sur la poitrine et tourné vers une figure fortement mutilée. Il pourrait s'agir de l'Inventation de Jean le Précurseur

ou de la Rencontre de Jean le Précurseur et du Christ. L'origine apocryphe de l'image représentant l'Ange conduisant Jean dans le désert a été notée par A. Kirpičnikov qui, ce faisant, rappelle une des variantes des apocryphes relatant la vie de Jean le Précurseur, variante enregistrée dans le recueil No 1007 (XVIIème siècle) conservé dans la Bibliothèque publique d'Athènes. A. Katsiotis rajoute, pour sa part, un manuscrit précoce, Messaniensis 30 (1308), ainsi que le texte même qui a influé sur la création de cette image, et qui rapporte qu'après avoir baptisé le jeune Jean et Zacharie, le Seigneur (Christ), accompagné de l'archange Gabriel, s'est rendu en Egypte, tandis que Jean et Uriel se retiraient dans le désert.

Il convient de s'intéresser également à la scène montrant Jean baptisant le peuple. Il a été remarqué que la position surélevée de Jean donnant le baptême, ce qui est le cas dans l'image de Mateič, doit être mise en relation avec la position surélevée du prêtre lors du rite du baptême. Par ailleurs, le jeune homme baptisé sur la scène de Mateič se tient dans une sort de bassin, or les témoignages de pèlerins relatent l'existence de bassin à Béthanie et à Enon, lieux où Jean baptisait et tous deux mentionnés dans l'Evangile (Jn 1: 28 et 3: 23). Il est donc possible que l'aspect réel d'un de ces deux sites ait influé lors de la création de cette image, ou, plus précisément, d'un lointain modèle de la scène visible à Mateič. De façon semblable le motif de la croix dans l'eau apparaissant dans certaines scènes du Baptême du Christ et du Baptême du peuple, détail que l'on retrouve dans les descriptions des pèlerins ayant vu le lieu en question, révèle très certainement une origine palestinienne, en l'occurrence l'influence de l'aspect d'un lieu de culte élevé à cet endroit.

La colline s'élevant derrière la figure de Jean dans le Baptême du peuple sépare cette image d'une seconde scène dont seule subsiste la figure fotement endommagée de Jean. Il s'agissait peut-être d'une illustration d'un des deux thèmes déjà mentionnés comme possible identification de la scène accompagnant l'Ange conduisant Jean dans le désert. Ici associé au Baptême du peuple il pourrait plutôt s'agir de la Rencontre de Jean et du Christ.

Parmi les prédications, il est possible d'identifier les scènes suivantes: La Prédication aux soldats, la Prédiction sur la cognée mise dans la racine (il s'agit là d'une illustration du texte de Matthieu 3: 10) et la Prédication sur le Christ sur l'aire à battre.

Le cycle de Mateič comprend également deux scènes représentant le Christ s'adressant aux hommes. Compte tenu que nous ne leur connaissons aucune analogies dans les autres cycles de Jean le Précurseur, leur présence à Mateič pourrait s'expliquer par le caractère exhaustif du cycle représenté dans cette église.

Le cycle de la vie de saint Jean le Précurseur à Mateič commençait et se terminait dans les zones supérieures, sur la voûte et sur les diaphragmes surmontant les deux piliers sud-ouest. Deux scènes décrivant l'enfance de Jean le Précurseur conservées au registre supérieur révèlent une suite chronologique. Par conséquent, si le peintre a respecté à cet endroit un ordre chronologique, il est permis de conclure que le début du cycle se trouvait du côté sud de la section orientale de la voûte ou dans la section sud de la voûte. Il convient de supposer que l'une des scènes représentait la Naissance de Jean le Précurseur qui, compte tenu de sa signification, trouvait régulièrement place dans les cycles, même très réduits, illustrant la vie de ce saint. Par ailleurs, on peut dans une large mesure accepter la supposition de N. Okunjev selon laquelle la Fuite d'Elisabeth était représentée dans la section occidentale de la voûte à côté du Massacre des enfants.

Le cycle s'abaisse au registre inférieur au niveau du Baptême du peuple mis en relation avec la Prédication sur la cognée, représentée immédiatement au-dessous. Il est dès lors difficile d'établir avec précision l'ordre des nombreuses scènes de prédication disposées sur les colonnes. Il est d'ailleurs possible que celles-ci, abandonnant toute suite chronologique, constituaient en fait un ensemble thématique résultant de leur combinaison avec les actes des apôtres, comme cela était le cas lors du regroupement de plusieurs prédications.

Le cycle "remonte" ensuite au registre supérieur, à nouveau par le biais de deux scènes superposées, la Décollation et le Festin chez Hérode. Du côté sud de la section orientale de la voûte, où commençait peut-être le cycle, il est possible que l'image initiale ait en fait été remplacée par quelque scène illustrant les événements survenus après la mort de Jean le Précurseur. Les scènes disposées au registre supérieur, comme le révèlent les exemples conservés, n'étaient pas forcément séparées par des bordures. La disposition de scènes similaires sur les piliers a permis de constituer un ensemble thématique, de sorte que l'espace consacré à la vie de Jean le Précurseur était parfaitement indiqué.

Il convient de mentionner ici certaine traits géneraux relatifs au cycle de la vie de Jean le Précurseur et aux scènes entrant dans sa composition, puisque nombre d'entre eux apparaissent également à Mateič.

La plupart des scènes de la vie de Jean le Précurseur sont, comme cela est le cas à Mateič, basées sur le texte évangélique. Toutefois, certaines d'entre elles, ou certains détails y apparaissant, résultent d'une influence des apocryphes. Un grand nombre de compositions reprend les modèles habituellement utilisés lors de l'illustration de situations précises, tandis que dans certains cas les événements représentés ne figurent nullement dans les textes consacrés à la vie de saint Jean et relèvent tout simplement du répertoire de scènes régulièrement utilisées par l'art byzantin lors de l'illustration de cycles de vie. Quelques cas dénotent une influence de la poésie liturgique et des sermons, à certains endroits c'est le rite qui a influé l'aspect des scènes alors qu'ailleurs semble apparaître l'influence de quelque lieu de culte, soit que la scène en question en provienne, soit que l'on ait repris quelques détails de l'aspect même de ce lieu. Dans la plupart des cas, une fois créé, un modèle donné avait une très longue existence.

Les premières scènes composant la vie de Jean le Précurseur sont apparues au VIème siècle, soit indépendamment, soit dans le cadre des cycles illustrant l'Enfance de la Vierge et l'Enfance du Christ, ainsi qui dans les évangiles illustrés. Nous notons ensuite l'apparition des scènes liées au Baptême du Christ, parmi lesquelles figurent les prédications (Xème siècle, cycles détaillés de la vie du Christ en Cappadoce). C'est à cette époque que fut notamment illustrée la Troisième Invention dans les ménologes. Finalement, c'est à partir du XIème siècle qu'aparaît le cycle de la vie de Jean le Précurseur. Il inclut dans sa composition les scènes précédentes, apparues en tant que scènes isolées ou dans le cadre d'autres cycles, ainsi que de nouvelles scènes dont l'existence n'est attestée qu'a partir du XIème siècle ou ultérieurement.

Dans les cas où des fondateurs avait Jean le Précurseur pour protocteur, il est certain que ceux-ci se trouvent à l'origine de la représentation du cycle illustrant la vie de ce saint. Lorsque ce cycle apparaît dans des manuscrits, il est possible d'envisager une influence du vocable du monastère dans lequel se trouvait le scriptorium ayant produit ces ouvrages. Compte tenu que les scènes représentant des découvertes de reliques étaient peintes dans les sanctuaires dans lesquels ces reliques étaient vénérées il est possible de supposer que les cycles présentant des scènes liées à ces reliques soient originaires de tels sanctuaires. Enfin la décision de représenter le cycle de saint Jean le Précurseur peut également résulter d'une influence d'un monument sur l'autre, tout comme dans le cas de Sainte-Sophie à Ochrid et Vodoča.

S'il est difficile d'établir une règle en ce qui concerne le choix des scènes entrant dans les cycles de saint Jean le Précurseur, il est néanmoins possible de distinguer plusieurs cas particuliers. Dans certains monuments (Neredica, Arkaži, Saint-Nicétas) ce choix (Martyre de Jean le Précurseur) correspond à celui retenu dans les évangiles illustrés. Dans d'autres cas il semble possible de relever une influence de la liturgie, et ce notamment lorsque entrent dans la composition du cycle des scènes de fêtes consacrées à saint Jean le Précurseur ou liées à ce saint (Péribleptos à Ochrid, Vierge Hodégétria à Peć). A Peć, la représentation du cycle de Jean le Précurseur a peut-être été influencée par la présence de reliques de ce saint, auparavant conservées à Žiča (ce qui a notamment pu influer sur l'inhabituelle représentation de l'Annonciation à Zacharie à un emplacement en vue dans cette église). Ces reliques conservées à Peć étaient peut-être déposées dans le diaconicon de l'église de la Vierge Hodégétria, puisque nous connaissons des témoignages, bien que nettement antérieurs, attestant la présence de reliques de Jean le Précurseur à cet endroit.

A partir du milieu du XIVème siècle on note une influence du cycle du baptême sur la composition du cycle de la vie de Jean le Précurseur, phénomène pour lequel Mateič nous fournit de nombreuses données.

En règle générale, les cycles de Jean le Précurseur trouvent place dans les chapelles lui étant consacrées, le plus souvent dans le diaconicon ou la prothèse. Il apparaît néanmoins également dans les chapelles situées à d'autres endroits dans l'église, ainsi que dans le naos ou le narthex.

Par l'ampleur qu'elle revêt à Mateič, l'illustration de la vie de Jean le Précurseur nous révèle dans une large mesure la façon dont ce cycle hagiographique a été créé dans la peinture byzantine. Si d'autres scènes relatives à l'enfance de Jean le Précurseur étaient conservées à Mateič, les fresques de cette église nous offriraient pratiquement toutes les couches s'étant accumilées au cours de la création du cycle de ce saint.

Une icone de l'Annonciation au Musée Municipal de Vicence*

Panayotis L. Vocotopoulos

UDK 75.051.033.2"14/15"::264-041.1:75.034(450)

This article presents a detailed iconographic and stylistic study, including dating, of the icon of the Annunciation preserved in the Municipal Museum in Vicenza. A combination of Byzantine and Italian features suggests Cretan origin. It has been dated to the third quarter of the fifteenth century.

Lors d'une visite au Musée Municipal de Vicence, installé dans le magnifique Palais Chiericati, oeuvre de Palladio, mon attention a été attirée par une icone "italocrétoise" de l'Annonciation.[1] A l'époque cette icone était pratiquement inconnue.[2] Bien qu'elle ait été entre-temps présentée dans un catalogue de la Pinacothèque du Musée de Vicence,[3] ses trait originaux et la datation erronée qui en a été proposée justifient cette brève note.

L'icone, qui porte le numéro d'inventaire A-160, mesure 44,5 x 36,8 cm. et a une épaisseur de 2,2 cm (Fig.1). L'Annonciation se déroule en plein air, devant un arrière-plan complexe d'architectures imaginaires. Gabriel, qui s'avance comme d'habitude de gauche à droite, lève la main droite en un geste d'allocution, tandis qu'il tient de l'autre main un bâton couronné d'une fleur de lys (Fig. 3). Il porte une tunique vert sombre et un manteau marron clair à doublure rouge, décoré de cadres quadrilobés contenant des fleurs. Les ailes sont peintes en vert sombre à reflets or et en rouge cinabre. L'ombre de l'ange est reportée sur le mur du fond.

Marie file, assise sur un siège en bois à dos courbe (Fig. 2). Sa jambe droite repose sur un tabouret, tandis que la gauche est soulevée. Elle tourne la tête vers le visiteur insolite et lève la main gauche en signe d'étonnement.

Deux autres personnes assistent à la scène. Une jeune fille, assise sur le gazon fleuri, est en train de filler (Fig. 3). Tandis que la sainte Vierge porte un maphorion traditionnel vert, celle-ci est vêtue d'une robe pourpre à décolleté et à ceinture haute, et d' un voile couleur cinabre, étendu à ses pieds. A côté d'elle se trouve un

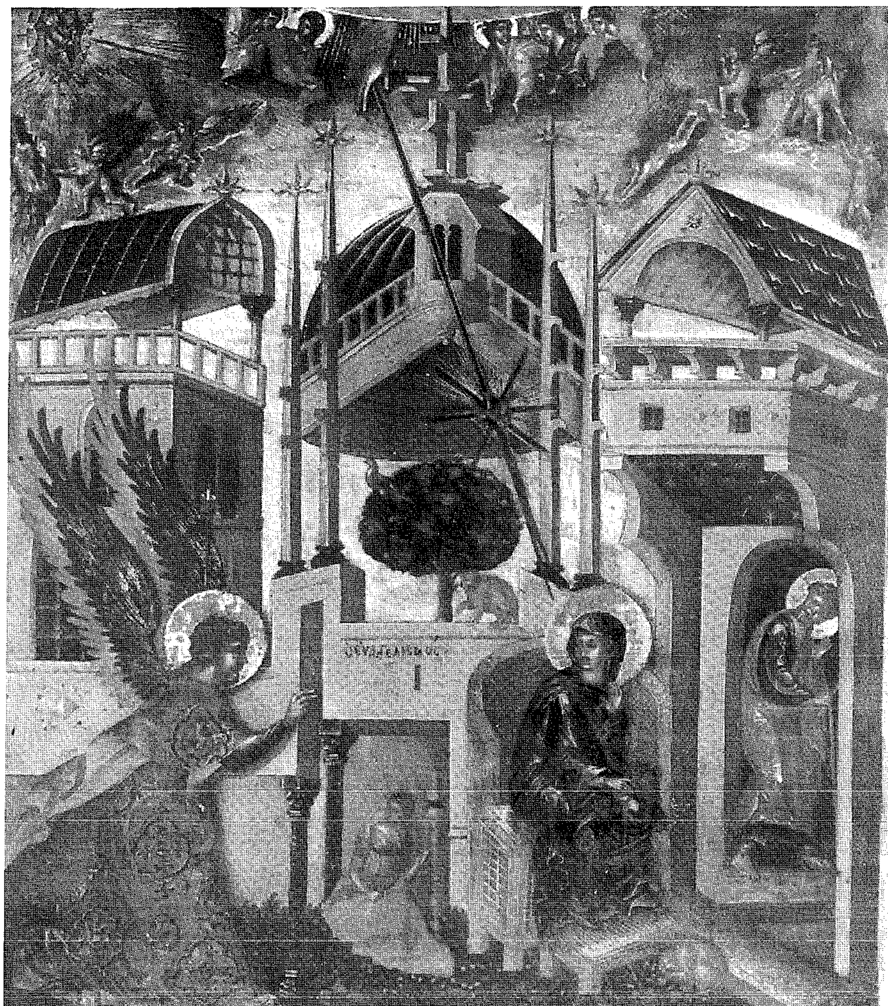


Fig. 1. Vicence. Musée Municipal. Icone de l'Annonciation.

quenouille rouge. A droite, dans l'embrasure arquée d'une porte, un homme s'éloigne en regardant en arrière (Fig. 2). Il lève tout, comme la Vierge, la main gauche en signe d'étonnement, et tient de l'autre un bâton. Il porte une courte barbe grise, et est vêtu d'une tunique verte et d'un manteau marron.

Au milieu et à gauche s'élève un mur couleur rose, soutenu par deux colonnes en marbre vert; il porte la seule inscription de l'icone: Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙϹΜΟϹ. Quatre piliers en flèche à crochets s'élèvent sur ce mur; ils soutiennent une coupole couronnée d' une flèche, entourée d'une balustrade et munie d'une mansarde où s'ouvre une fenêtre bilobée. Les flèches sont couronnées de palmettes gothiques. A gauche un bâtiment rectangulaire à fenêtres arquées se termine en une terrasse, couverte d'un toit en bâtière soutenu par des colonnes. Des grilles ferment deux des fenêtres et le tympan du toit. La bâtiment de droite est de facture similaire: trois fenêtres rectangulaires grillagées, s'ouvrent sous la balustrade, un oeuil-de-boeuf au fronton. La saillie au-dessus de la porte a un plafond vert sombre persemé d'étoiles. Le plafond des architectures à gauche et à droite forme des nervures et leur toit a un bord festonné.

* Je tiens à remercier le Dr. Fernando Rigon, directeur du Musée Municipal de Vicence, qui m'a permis de photographier l'icone, ainsi que Mme Iole Adami, qui a facilité mon travail dans ce Musée. Cet article a été écrit au cours d'un séjour d'études à Rome, qui a été rendu possible grâce à Mgr. Pierre Duprey, évêque de Tibaris, et au R.P. Olivier Raquez. Une version en grec doit paraître dans les Mélanges Manoussos Manoussakas.

Abbréviations utilisées:

Chatzidakis, *Débuts* = M. Chatzidakis, *Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque*, in Μνημόσυνον Σοφίας 'Αντωνιάδη, Venise, 1974, p. 169-211.

Millet, *Recherches* = G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe XVIe siècles*, Paris, 1916.

Prampolini = G. Prampolini, *L'Annunciazione nei pittori primitivi italiani*, Milan, 1939.

Schiller, *Ikonographie* = G. Schiller, *Ikonographie der christilichen Kunst*[2], Gütersloh, 1981.

1 A propos des icones "italocrétoises", du terme malheureux "école italocrétoise" et de la signification exacte du terme "madonnero", cf. les observations de M.Chatzidakis, *Débuts*, p. 206-208, et *La peinture des "madonneri" ou "vénétocrétoise" et sa destination*, in Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi, Florence, 1977, II, p. 673-690.

2 Dans le Guide de Musée Municipal de Vicence de 1912, p. 69, et dans ceux, plus récents, de W. Arslan (1934 et 1946), p. 20 et de G. Fasolo (1940), p. 129, seuls le sujet et les dimensions de l'icone sont mentionnés: elle est soit attribuée à la maniera greca (Guide de 1912, Fasolo), soit considérée comme oeuvre byzantinisante, probablement du 17e siècle (Arslan). L'icone n'est pas mentionnée par F. Barbieri, *Il Museo Civico di Vicenza*, Venise, 1962 (Fondazione Giorgio Cini, Cataloghi di raccolte d'arte, No 7-8).

3 A. Ballarin, *Pinacoteca di Vicenza*, Vicence, 1982, p. 53, L'auteur attribue l'icone à un madonnero vénitien du 17e siècle probablement.

Sous la coupole pousse un arbre à feuillage touffu avec des fruits verts et rouges - vraisemblablement un pommier. Un oiseau y est perché, tandis que deux chats sont accroupis sur le mur et aux pieds de la sainte Vierge.

En haut, des rayons dorés et la manus Dei émanent d'un segment de cercle qui symbolise le ciel. Un rayon part de la manus Dei et se dirige vers Marie; il contient une colombe symbolisant le saint Esprit, d'où émanent d'autres rayons verts et dorés. Cinq anges en buste voltigent autour du segment; deux d'entre eux se retournent et montrent aux autres la scène qui se déroule en bas (Fig. 4-5).

En haut et à gauche une figure imberbe en camaïeu, les mains étendues en avant, est entourée d'une auréole ovale d'où partent des rayons dorées (Fig. 4). Sept putti voltigent dans le ciel d'un vert dégradé, parsemé d'étoiles dorées. L'icone a une bordure en or réservée.

Dans les parties nues le modelé est très doux, avec quelques rehauts blancs sur la carnation. Les ombres, assez étendues, sont peintes en brun. Les visages sont plutôt inexpressifs. Dans les figures traditionnelles, surtout dans celle de Marie, le drapé est agité et souvent irrationnel; les saillies sont rehaussées de larges taches blanches. Le bord inférieur du manteau de la sainte Vierge est ondulé. Les vêtements italiens de Gabriel et de la servante forment quelques plis très moux. Le coloris, limité à des nuances du vert et du rouge, est sobre et plutôt inusité. Le vert était probablement à l'origine bleu mais s'est oxydé avec le temps.

Bien que les emprunts à l'art italien semblent l'emporter, les principaux traits iconographiques de notre icone sont byzantins: l'archange qui s'avance de profil en levant la main droite, tandis que son vêtement flotte derrière lui, et Marie qui file et exprime sa surprise en levant la main gauche.[4] Chez les primitifs italiens Gabriel est d'habitude agenouillé et offre à la Vierge une fleur, une palme ou une branche d'olivier ou, plus rarement, il croise les mains ou tient un rouleau; Marie tient un livre ou est elle aussi agenouillée, les bras croisés.[5]

La sainte Vierge a la même attitude que sur notre icone - assise, tournant la tête en arrière, tenant d'une main un fuseau et levant l'autre en signe d'étonnement - dans des représentations des périodes paléologue et postbyzantine;[6] celles plus proches de notre icone se trouvent à la chapelle de Saint-Euthyme à Salonique et à l'église du Christ à Veria, où Marie est également assise sur un trône en bois à dos convexe.[7] Dans d'autres représentations, comme celles du tetraévangile Par. gr. 54, de la Métropole et de la Pantanassa de Mistra, ou de la porte d'Alexandrov, la ressemblance est grande, mais la main droite de Marie n'est pas levée montrant la paume.[8]



Fig. 2. Marie et Joseph (détail de la Fig. 1).

L'archange s'avance vers Marie, la main levée en un geste d'allocution. Son attitude et le bout de son habit qui flotte proviennent de l'iconographie byzantine de l'Annonciation, bien qu' on les rencontre aussi dans des représentations italiennes byzantinisantes du 13[e] siècle.[9] Le triangle que forme sa figure renvoie pourtant à Giotto, son visage vu de profil se rencontre surtout dans des oeuvres occidentales du 14[e] et du 15[e] siècle,[10] tandis que son habit luxueux rappelle les vêtements de Gabriel dans des Annonciations italiennes du 15[e] siècle, comme celles de Giovanni Massone, de Pisanello, de Jacopo Bellini ou d'Antonello da Messina.[11] Il est à remarquer que l'archange avance du pied droit et non du pied gauche, comme d'habitude.[12] Les ailes levés sont également insolites: on dirait que le peintre insinue par là que Gabriel vient de se poser à terre.[13]

La présence de la servante ne doit pas nous surprendre. Cette jeune fille, qui apparaît dès le 6[e] siècle, est mentionnée dans l'évangile du Pseudo-Matthieu;[14] cependant dans les exemples les plus anciens elle se tient dans la porte et soulève la portière, comme il arrive parfois dans l'Annonciation de sainte Anne.[15] On la retrouve assez souvent assise près de Marie, en train de filer, dans des peintures byzantines à partir du 13[e] siècle. Notre peintre l'habilla simplement d'une robe italienne du 15[e] siècle et planta près d'elle une quenouille.

L'homme âgé qu'on voit à droite n'est pas un des prophètes qui ont prédit l'incarnation et qui figurent parfois dans la scène de l'Annonciation,[16] puisqu'il tourne le dos, exprime par sa main

---

4 Sur l'iconographie de l'Annonciation dans l'art byzantin voir surtout Millet, *Recherches*, p. 67-92.

5 Sur l'iconographie de l'Annonciation en Italie pendant la première Renaissance cf. surtout D. Schumann, *Die Verkündigung in der italienischen Kunst der Renaissance*, Leipzig-Berlin, 1910; D. Robb, *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, in Art Bulletin, XVIII, 1936, p. 480-520; Prampolini; G. Duwe, *Der Wandel in der Darstellung der Verkündigung an Maria vom Trecento zum Quattrocento*, Frankfurt, 1988.

6 Millet, *Recherches*, p. 75.

7 G. et M. Sotiriou, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Athènes, 1952, p. 215, pl. 82a; St. Pelekanides, Καλλιεργης, ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος, Athènes, 1973, p. 21-22, pl. 15.

8 H.Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris, 1929, pl. XCV.17; G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, pl. 65.3; Millet, *Recherches*, fig. 14.

9 Par ex. dans une icone de l'école de Guido da Siena et dans la mosaïque de Santa Maria in Trastevere à Rome. Cf. Prampolini, p. 12-13, pl.2,3.

10 Cf. Schiller, *Ikonographie*, fig. 104, 110, 119-121.

11 Prampolini, fig. 74, 76, pl. 81, 85.

12 Parmi les rares exceptions il convient de mentionner des fresques à Prokopion (Urgüp) en Cappadoce, au réfectoire de la Grande Lavra et à la chapelle de Saint-Georges du monastère athonite de Saint-Paul (Millet, *Recherches*, fig. 8, 27, 30), un triptyque et des portes d'iconostase du 13[e] siècle au Sinaï (K.Weitzmann, *Die Malerei des Halberstädter Schrankes und ihre Beziehung zum Osten*, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 41, 1978, p. 274-275, fig. 26-27), une scène de la Maestà de Duccio à Sienne et une fresque du 14[e] siècle à Volterra (Prampolini, fig. 6, 22).

13 Les ailes de Gabriel sont d'habitude abaissées; plus rarement une aile est levée, l'autre abaissée. Les deux ailes sont levées dans quelques représentations italiennes du 14[e] et du 15[e] siècle. Cf. F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milan, 1989, II, fig. 406, 504, 577; Prampolini, fig. 7, 9, 27, 34, 40, 53, 77, 86.

14 viii 5, x 1. C. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, Leipzig, 1853, p. 68, 69-70.

15 La présence de la servante dans l'Annonciation a été traitée par Millet, *Recherches*, p. 89-91, et par L.Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 2.II, Paris, 1957, p. 185. Au sujet de la servante dans l'Annonciation de sainte Anne voir J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles, 1964, p. 73.

16 Le prophète le plus souvent représenté est David, par ex. dans le psautier de Londres et dans les fresques de Dionysiou et de la chapelle de Saint-Georges au couvent de Saint-Paul au Mont-Athos (cf. Millet, *Recherches*, fig. 15, 27, 33). Ailleurs c'est Salomon qui est figuré, comme dans des icones d'Emmanuel Tzanès et Théodore Poulakis (J.Rigopoulos, Ὁ ἁγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης καὶ ἡ φλαμανδικὴ χαλκογραφία, Athènes, 1979, pl. 121, 128, 129; P. L. Vocotopoulos, Ἑπτὰ κρητικὲς εἰκόνες τοῦ 17ου αἰ., in Ἀμητός, Τιμητικὸς τόμος γιὰ τὸν Καθηγητὴ Μανόλη Ἀνδρόνικο, Thessalonique, 1986, p. 138-139, pl. 15, 16.1.).

levée son étonnement à la vue de l'ange et tient un bâton au lieu d'un rouleau déployé. Il s'agit plutôt de Joseph, bien que selon les Apocryphes il était absent lorsqu'apparut Gabriel et qu'il n'est pas inclus, autant que je sache, dans les scènes de l'Annonciation dues à des artistes byzantins et primitifs italiens.[17] Dans la mosaïque du 5e siècle de Sainte-Marie-Majeure à Rome, Joseph, qui s'entretient avec un ange, appartient à une scène différente, bien qu'elle ne soit pas séparée de l'Annonciation.[18] Joseph n'apparaît dans la scène de l'Annonciation que dans quelques représentations tardives, comme la porte de l'église de l'Annonciation au Kremlin de Moscou, du 16e siècle, et une icone de Marc Troullinos, peintre crétois d'importance secondaire,[19] et une icone du Musée Kanellopoulos à Athènes, probablement de la fin du 17e siècle, où il apparaît à l'embrasure d'une fenêtre[19a] (fig 7); dans le premier de ces exemples il est même identifié par une inscription.

La colombe symbolisant le saint Esprit apparaît déjà au 5e siècle dans l'Annonciation de Sainte-Marie-Majeure. Dans l'art byzantin et postbyzantin elle est d'habitude représentée dans un rayon émanant d'un segment qui symbolise le ciel. La manus Dei se retrouve aussi bien dans l'art des pays orthodoxes que chez quelques primitifs italiens.[20]

Bien que de facture byzantine, les anges qui volent autour du segment de cercle remontent plutôt à l'art italien du 14e et du 15e siècle, où le Christ ou le Père Eternel, remplacé ici par la manus Dei, est souvent entouré d'anges.[21] La figure imberbe dans une mandorle, en haut à gauche, est sans doute le Christ. Sa représentation devrait être mise en rapport avec des Annonciations italiennes du 14e et du 15e siècle, où le Christ, qui a les traits d'un putto, vole vers la Vierge.[22]

On pourrait reprocher les putti qui voltigent par-ci par-là bien qu'ils soient de facture italienne, avec les anges qui illustrent dans le manuscrit Vat. gr. 1162 le verset de la IVe Homélie du moine Jacques de Kokkinobaphos "toutes les puissances célestes frémirent en entendant cette voix".[23]

Les bâtiments du fond font allusion à Nazareth. La coupole du milieu suggère l'église bâtie à l'emplacement de la maison où eut lieu l'Annonciation.[24]

Dans l'art byzantin et postbyzantin les figurent se dressent sur une bande unicolore, d'habitude verte. Chez les primitifs italiens, au contraire, l'Annonciation a lieu dans un jardin ou bien l'archange marche sur un gazon fleuri, tandis que Marie se tient sous un portique.[25]

17 Protoévangile de Jacques, ix 3; Pseudo-Matthieu, x 1. C.Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, Leipzig, 1853, p. 19, 69. La seule représentation occidentale de l'Annonciation que je connaisse, où soit inclus Joseph, est un relief du troisième quart du 12e siècle à Gredilla de Sedano, près de Burgos (A.Kingsley Porter, *Spanish Romanesque Sculpture,* Florence-Paris, 1928, pl. 154).

18 Schiller, *Ikonographie*, I, p. 45, fig. 52, 66.

19 Ya. Kachalova - N.A.Mayasova - L.A. Shchennikova, *The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin,* Moscou, 1990, fig. 217. K.Kalokyris, Εἰκὼν ἀγνώστου Κρητός αγιογράφου του 17ου αἰῶνος, in Κρητικὰ Χρονικά, 15-16, 1961-1962, II (Πεπραγμένα τοῦ Α' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου), p.202-210 (=Μελετήματα χριστιανικῆς ὀρθοδόξου ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης, Thesalonique, 1980, p. 161-168).

19a M. Brouskari, Τὸ Μουσεῖο Παύλου καὶ 'Αλεξάνρας Κανελλοπούλου, Athènes, 1985, p. 162-166. L'icone mesure 39,9 x 52 cm.; je remercie Mr. Jean Varalis de me l'avoir indiqué et la direction du Musée de l'autorisation de publier sa photo.

20 Prampolini, fig. 8, 15, 31, 60, 91.

21 Prampolini, passim. Dieu le Père est rarement représenté dans l'art des pays orthodoxes dans l'Annonciation, par ex. dans l'icone d'Ustjug, aujourd'hui à la Galerie Tretjakov, où il est entouré d'anges dans un segment de cercle (Schiller, *Ikonographie*, I, p. 55, fig. 98). A propos des anges cf. les remarques de K.Kalokyris, op. cit., Πρακτικά, p. 208 (=Μελετήματα, p. 167).

22 Par ex. dans une fresque de Santa Maria in Trastevere et dans des oeuvres de Lorenzo Veneziano à l'Accademia de Venise, de Spinello Aretino à la SS. Annunciata d'Arezzo et de Giovanni dal Ponte au Vatican et à l'église paroissiale de Rosano, près de Pontessieve; dans la plupart des cas le Christ tient une croix. Voir L.Réau, op.cit., p. 190-191; Prampolini, fig. 38, 47, 48; Schiller, Ikonographie, I, fig. 101, 102.

23 *PG*, 127, col. 653A. C.Stornajolo, *Miniature delle omilie di Giacomo monaco (cod. Vat.gr. 1162) e dell'evangeliario greco Urbinate (cod. Vat. Urbin.gr. 2)*, Rome, 1910, p. 15, pl.56.

24 Millet, *Recherches*, p. 88-89. Cf. Schiller, *Ikonographie*, I, p. 48.

25 Prampolini, fig. 52, 56, 60, 63, 99, pl. 2, 49, 59, 97, 100, 105.

26 Chatzidakis, *Débuts*, p. 203-204.



Fig. 3. Gabriel et la servante (détail de la Fig. 1).

L'inclusion dans la scène d'animaux est un élément assez commun dans l'art du Quattrocento, qui a été adopté par l'art crétois, surtout dans des représentations de la Nativité.[26] Il est employé dans l'Annonciation par Pisanello, Cosimo Tura, Carlo Crivelli, Vittore Carpaccio.[27]

Le fait que l'arbre au centre de la composition est un pommier, et qu'il est peint dans l'axe vertical, indiquerait qu'il n'a pas été inclus simplement comme élément décoratif, mais qui'il s'agit d'une allusion au pêché originel, qui a été racheté par l'incarnation de Dieu. On peut trouver des allusions à ce sujet dans les cantiques de la fête de l'Annonciation,[28] tandis que quelques primitifs italiens combinent l'Annonciation avec l'expulsion d'Adam et d'Eve du Paradis, qui est peinte au le fond à une échelle plus petite.[29]

L'icone de Vicence combine, comme nous venons de voir, des éléments byzantins et occidentaux avec des traits originaux. Parmi les caractéristiques byzantines on pourrait citer l'attitude de Marie, Gabriel, Joseph ainsi que des anges en buste, le segment de cercle avec la manus Dei d'où part un rayon qui contient le saint Esprit, le mur du fond et les bâtiments à gauche et à droite. On discerne des emprunts à l'art italien dans le vêtement, les ailes levées et le visage vu de côté de l'archange, son ombre projetée sur le mur, l'habit de la petite servante, le modelé des visages de ces deux figures ainsi que de la Vierge, l'architecture au centre, les fenêtres des bâtiments latéraux et les palmettes qui les couronnent, le ciel étoilé dégradé, les putti, le gazon fleuri, les animaux. La présence de Joseph, l'inclusion du ciborium au centre, le Christ Emmanuel dans une mandorle en haut et à gauche, sont des traits originaux du peintre de notre icone ou de son modèle. Les emprunts à l'art du Quattrocento montrent que l'Annonciation de Vicence est postérieure au milieu du 15e siècle.

27 Prampolini, p. 75, 78-81, 106, fig. 74, 75, 79, pl. 84, 87, 88, 129.

28 *Ménée de mars*, éd. Apostoliki Diakonia, Athènes, 1970, p. 95-97, 99-101.

29 J.Pope Hennessy, *Fra Angelico*², Londres, 1974, p. 14-15, 192-194, fig. 10, 11, pl. 18; Prampolini, p. 67, 69-70, fig. 67, pl. 65. Cf. les remarques d'E. Guldan sur le rapport entre la sainte Vierge et la pomme, dans son livre *Eva und Maria*, Graz-Cologne, 1966, p. 108-116.



Fig. 4. Vicence. Musée Municipal. Icone de l'Annonciation (détail)

Quant à l'origine de l'auteur de cette belle peinture, les figures de la Vierge, de Joseph et des anges autour de la manus Dei trahissent une trop bonne connaissance des procédés et des manières du style paléologue pour qu'on puisse l'attribuer à un italien; la capacité de peindre à volonté a la greca ou a la latina, et de combiner en un ensemble harmonieux des traits stylistiques et iconographiques byzantins et gothiques ou renaissants, était l'apanage des peintres de l'école crétoise. Ces maîtres éclectiques exécutaient des tableaux de ce genre tant pour des catholiques conservateurs de l'Italie et des possessions vénitiennes, qui considéraient les icones comme des objets de culte plus authentiques que les tableaux des peintres italiens contemporains, que pour des clients orthodoxes au courant des nouvelles tendences de l'art, qui étaient favorables au renouvellement de la peinture religieuse par le greffage de traits occidentaux.[30]

Les caractéristiques stylistiques de notre icone ne permettent pas de la dater au delà du début du 16^{e} siècle. Elle n'a pas le modelé linéaire de plus en plus sec et rigide qui caractérise la peinture crétoise du 16^{e} et du 17^{e} siècle. L'icone de Vicence date probablement du troisième quart du 15^{e} siècle.

On a soutenu que les peintres crétois du 15^{e} siècle avaient une gamme plutôt restreinte de sujets, qui manquaient d'originalité.[31] Il est vrai que plusieurs thèmes qui se cristallisèrent à cette époque, comme la Vierge de la Passion en buste, saint Jean-Baptiste ailé, tourné vers le Christ qui le bénit, et certaines versions de saint Georges à cheval terrassant le dragon, de la Nativité du Christ ou de la Descente aux Limbes se répètent sans grand changement dans un grand nombre de représentations.[32] Pourtant, des icones comme l'Annonciation de Vicence, l'Allégorie de la Jérusalem céleste ou le Christ et la femme adultère à Corfou[33] montrent que les peintres crétois du 15^{e} siècle étaient eux aussi capables de créer des compositions originales fort remarquables, qui n'inspirèrent que très rarement les artistes contemporains ou postérieurs ou ne furent jamais copiées.

L'icone du Musée de Vicence ne fut pas copiée telle quelle, mais certains de ses éléments se répètent dans des icones crétoises plus récentes. Les deux édifices latéraux de notre icone se retrouvent avec certaines différences dans la scène de l'Annonciation d'une icone composite, peinte en 1636 par Géorgilas Maroulis de Réthymnon (Fig. 6) et dans deux icones de l'Institut Hellénique de Venise, attribuées par M. Chatzidakis à la fin du 17^{e} et au début du 18^{e} siècle.[34] Maroulis répète aussi le segment de cercle qui symbolise le ciel et les anges qui l'entourent, qui font les mêmes gestes.

Une autre icone, signée par Marc Troullinos et datée de 1646, présente des ressemblances plus frappantes avec l'icone de

30 Chatzidakis, *Débuts*, p. 207-211; Idem, *La peinture des "madonneri" ou "vénéto-crétoise" et sa destination* (supra, note 1).

31 M.Konstantoudaki-Kitromilidou, Οἱ Κρητικοὶ ζωγράφοι καὶ τὸ κοινό τους: Ἡ ἀντιμετώπιση τῆς τέχνης τους στὴ Βενετοκρατία, in Κρητικὰ Χρονικά, 26, 1986, p. 255.

32 M.Chatzidakis, Εἰκόνες τῆς Πάτμου, Athènes, 1977, p. 68; N. Chatzidakis, Εἰκόνες Κρητικῆς Σχολῆς, 15ος - 16ος αἰώνας, Athènes, 1983, p. 18, No 2; P. L. Vocotopoulos, Εἰκόνες τῆς Κερκύρας, Athènes, 1990, p. 23, 90-92, 29-30.

33 P.L.Vocotopoulos, Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας, p. 17-22.

34 N.Pansélinou, Κρητική εἰκόνα του 1636, ἔργο τοῦ ρεθυμνίου ζωγράφου Γεωργιλᾶ Μαρούλη, in Εὐφρόσυνον. Ἀφιέρωμα στὸν Μανόλη Χατζηδάκη, 2, Athènes, 1992, p. 475-476, pl. Λ; M.Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, Venise, 1962, p. 157, 171, Nos. 147, 175, pl. 74.



Fig. 5. Vicence. Musée Municipal. Icone de l'Annonciation (détail)

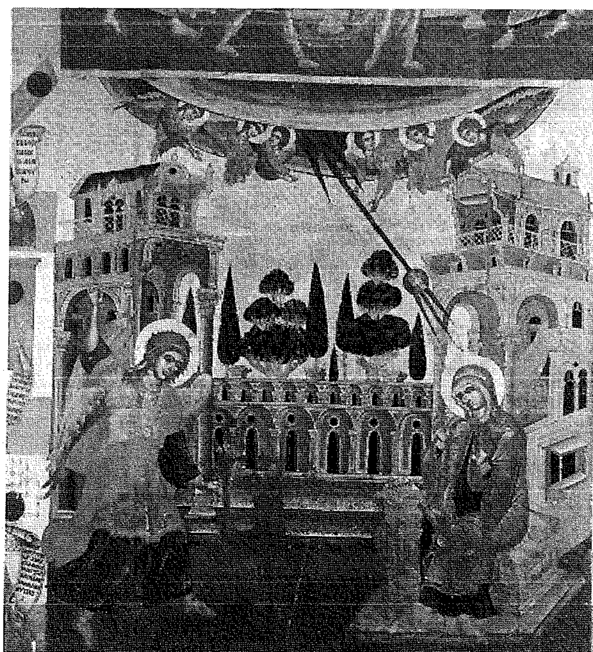


Fig. 6. Athènes. Ecole Supérieure des Beaux-Arts. Icone de Géorgilas Maroulis. Détail

Vicence.[35] Nous y retrouvons Joseph - qui, cependant, regarde droit devant lui, comme si il ne s'était pas aperçu de l'ange -, les bâtiments imaginaires du fond, l'arbre au centre et le segment de cercle entouré d'anges. Gabriel est ici calqué sur des modèles byzantins tandis qu'au contraire Marie, qui porte un voile transparent et un manteau bouclé à la poitrine, s'agenouille et croise les mains. Le Christ Emmanuel, la manus Dei, la servante et les animaux sont omis. Le bâtiment de gauche a la forme d'un portique à deux colonnes, comme dans les trois icones précédentes. Marc Troullinos connaissait probablement la belle icone du Musée de Vicence ou son modèle.



Fig. 7. Athènes. Musée Kanellopoulos. Icone de l'Annonciation (Photo du Musée)

35 L'icone se trouve à l'église Saint-Syméon de Mytilène. Voir K.Kalokyris, *op.cit.*; Iakovos Kleomvrotos, métropolite de Mytilène, *Mytilena sacra,* III, Thessalonique, 1976, p. 158-161, pl. 21.

Икона Благовести у Градском музеју у Виченци

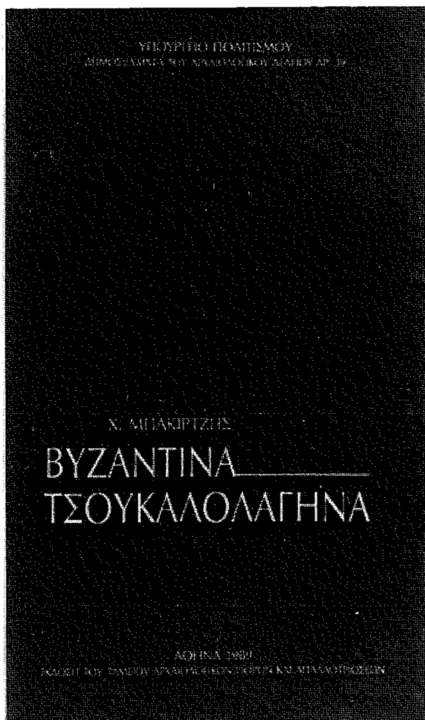
Панајотис Л. Вокотопулос

Аутор је испитујући иконографско порекло иконе у Виченци, узевши у обзир сва њена датовања, доказао да се на икони налазе византијски и западњачки елементи. Византијске карактеристике видљиве су у ставу Богородице, арханђела Гаврила, Јосифа и код анђела у бистама, исто порекло одају сегмент неба с руком Божјом, зид у позадини и два здања на десној и левој страни. Елементи из италијанске уметности препознају се на одећи, уздигнутим крилима анђела, профилу лица арханђела Гаврила; исто порекло одаје сенка арханђелова на зиду, одећа служавке, типови лица, архитектура у средишту слике, зракасто небо, пути и, најзад, цветна ледина и животиње. Лик Јосифа, циборијума, Христа Емануила у мандорли иновације су сликара ове иконе или њеног модела. Уочене одлике кватрочента показују да је икона морала настати после средине XV века. Будући да стилске особености ову икону не удаљују много од почетка XVI века (еклектизам њеног сликара одражава знања критске школе), аутор закључује да она највероватније потиче из треће четвртине XV века.

У току XV века, тематски репертоар критских мајстора био је устаљен и неинвентиван. Међутим, иконе попут Благовести у Виченци показују да су критски сликари овог периода ипак били способни да створе оригиналне композиције.

Таква ликовна остварења сасвим су ретко подстицала савремене уметнике да их копирају. Поједине елементе иконе Благовести у Виченци, донекле измењене, аутор запажа на икони истог садржаја из 1636, која је дело Јоргиласа Марулиса из Ретимнона (сл. 6), на две иконе у Грчком институту у Венецији, с краја XVII или почетка XVIII века и на једној у Музеју Канелопулос у Атини, вероватно с краја XVII века. Ипак, Благовести у Виченци послужиле су сликару Марку Трулиносу 1646. године као непосредан узор за икону у цркви Св. Симеона на Митилени.

КЊИГЕ





Χ. Μπακιρτζής,
Βυζαντινά τσουκαλολάγηνα

Αθήνα 1989

147 страна, 33 табле,
38 фотографија

Научна студија познатог грчког керамолога Харалам-боса Бакирциса односи се на обичну византијску грнчарију нађену на широком пространству некадашњег византијског царства, а у досадашњем проучавању овог дела византијског наслеђа запостављену у поређењу с пажњом која је посвећивана трпезној декорисаној керамици. Аутрова замисао да старим облицима византијских посуда врати изворна имена, типолошки их обради и утврди њихову некадашњу употребу, захтевала је многе године упорног и преданог мултидисциплинарног рада. Захтевала је студиозно проучавање разних видова византијских писаних извора (хроника, песама, житија светаца, књига о правилима монашког живота и других), пабирчење старих облика посуда у ликовним изворима, мукотрпно прикупљање и систематизовање бројних података о археолошким налазима ове врсте на просторима Балкана, Мале Азије, Средњег истока и Италије и најзад етимолошко праћење нађених имена и облика тих посуда до скорашњих дана. Резултате овако обимног рада аутор је свео под погодно изабран наслов "BYZANTINA ΤΣΟΥΚΑΛΟΛΑΓΗΝΑ", преузет изворно из XII века. Са првобитним значењем заједничког имени-теља за сву свакодневну неукрашену византијску грнчарију, овај наслов је одговорао теми, објашњеној детаљније у поднаслову "Прилог студији о именима, облицима и употреби ватросталног кухињског посуђа, посуђа за транспорт и посуда за складиштење хране". Пратећи типологију одређених група посуда, аутор се осврће и на примерке сличног облика и функције од метала и дрвета, наводећи при томе и разлике у називима.

Приказујући ову значајну студију треба нагласити да она попуњава празнине и у нашој керамолошкој библиографији, јер обухвата типове судова који се јављају на средњовековним локалитетима Србије. Стога сматрам корисним набројати грчка имена и сажета својства свих анализираних типова посуда, додајући, где ми је то било могуће, наше називе тих судова, што може - надам се - да скромно допринесе потпунијем разумевању Бакирцисовог дела.

У првој групи који обухвата ватросталне посуде за кување, анализирани су, према наведеној методологији, следећи облици.

ΧΥΤΡΑ–ΤΣΟΥΚΚΑ–ΤΣΟΥΚΑΛΙΟΝ. То су обични груби лонци бокастог облика, који су имали вишеструку примену. У њима су се припремала јела над отвореном ватром ако је дно било равно, или су, ако је дно било заобљено, постављани на држаче. Осим тога служили су за грејање воде, справљање медикамената, остављање хране, а и у неким посмртним обредима. Поред лонаца без дршки, јављају се још две варијанте - са једном или са две дршке. Овај облик илустрован је примерцима са нашег терена, насталим у времену од XI до XV века (локалитети Рибница, Прилеп, Сталаћ, Пећ и Београд).

Дубљи ватростални лонци који су служили неким од наведених функција, али који су се разликовали од претходног типа по облику, величини и материјалу од кога су прављени, називани су ΚΑΚΚΑΒΟΣ–ΚΑΚΚΑΒΙΟΝ. Описујући овај тип посуда, аутор објављује илустрацију котлића са две унутрашње дршке из Београдског града, из XI века, којим су се служила првенствено номадска племена изван граница византијског царства (Угри, Печенези).

ΤΗΓΑΝΙΟΝ (тигањ) је назив који је у српски језик ушао као балкански грецизам, а означавао је плитке а широке таве од глине или метала, са две мале или једном дугачком дршком. Распрострањену употребу тигања најбоље илуструје цитат који је аутор узео из дела Михаила Псела: "Није ни здела лоша, али је тигањ најбољи".

Сличну намену као тигањ имала је посуда ΣΤΕΓΝΑΤΟΝ (ΚΑΤΣΑΡΟΛΑ), само што је била дубља од тигања и прилагођена да се са још топлом храном изнесе на сто. За ову посуду би се код нас можда могао употребити израз "ђувеч", као касније прихваћени балкански турцизам.

ΚΛΙΒΑΝΟΣ или ΚΛΙΒΑΝΙΟΝ – ΓΑΣΤΡΑ или ΓΑΣΤΡΙΟΝ су кухињско посуђе за печење хлеба или меса. Први назив означава широке и плитке посуде врло грубе фактуре. То су наше словенске црепуље, прављене од глине са додатком плеве, које су се стављале непосредно у жар. Други назив односи се на вршнике или сачеве од глине или метала, тј. поклопце који су, ужарени од ватре, стављани преко теста или меса које је требало испећи.

ΣΑΛΤΣΑΡΙΟΝ или ΣΑΛΤΣΕΡΟΝ, односно ΓΑΡΑΡΙΟΝ или ΓΑΡΕΡΟΝ је име посуде веома специфичног облика, којој је аутор посветио нарочиту пажњу. Проучавајући налазе из Грчке, Цариграда, Италије и Румуније утврдио је локалне варијанте. На територији Србије овај облик још није забележен, те му није могуће наћи прикладно име. То су били судови у којима су на трпезу изношене нарочите врсте топлих умокаца који су били додатак неким јелима, с тим што су им поред укуса давали и одређену топлину. Да би се то постигло обликована је посуда која је комбинација покретног мангала са две дршке и ватросталне зделе. Облика изврнутог конуса, са проширеном стопом, она је била подељена по хоризонтали на два дела. У доњи, по боковима перфорирани простор, стављао се жар који је загревао умокце у дубокој здели која је сачињавала горњи део реципијента. Настали вероватно као копија оригинала из времена хеленизма, салтариони су коришћени као кулинарска помодност само у неким деловима византијског царства, и то у ограниченом времену од IX до XI века, то јест до доба Алексија Комнина.

Блиска салтариону по облику и функцији је ΕΣΧΑΡΑ–ΑΡΟΥΛΑ–ΦΩΚΙΟΝ, неопходна из више разлога у средњовековним кухињама и манастирским прихватилиштима. Она је била покретни мангал за грејање, посуда за брзу припрему рибе и меса, али и сасуда коришћена у неким религиозним обредима. Разлика између салтариона и есхаре је у конструкцији унутрашње водоравне преграде која је код есхаре перфорисана, те је уместо да одржава топлоту служила као роштиљ. Пратећи етимологију назива везаних за овај облик, Бакирцис је констатовао да се ΕΣΧΑΡΑ, коју у XII веку спомиње Евстатије Солунски, јавља још и под именом ΑΡΟΥΛΑ, као дериват из античких времена (ara), док је назив ΦΩΚΙΟΝ настао из венецијанског израза (fogo).

У поглављу које обрађује посуде за транспорт хране анализирано је пет облика таквих судова.

ΑΜΦΟΡΕΥΣ–ΚΟΥΦΟΝ–ΜΑΓΑΡΙΚΟΝ су три назива за амфоре из разних периода. Први је из античког времена, други из периода раног хришћанства, трећи из доба византијског царства. Византијска магарика је добила име по граду Мегари, који је био једно од места масовније производње амфора. Ова посуда је била и обликом и димензијама прилагођена транспортовању и складиштењу у утроби брода, што аутор документује и цртежом. Величина и тежина појединог комада одговарала је снази једног човека. На основу свих налаза утврђена су два основна типа: сферичан и издужен, што указује на стандардизацију њихове производње. Према обликовању тела и наспрамних дршки установљено је седам варијанти византијске магарике, међу којима се помињу и оне са јадранске обале (Мљет) и из Охрида. Жигови и урезане ознаке на дршкама и раменима неких примерака из IX-XI века значајан су путоказ за одређивање распрострањености трговачке мреже. Аутор сматра да се од X века надаље постепено смањује производња магарика услед све чешће употребе дрвене буради, која су имала већу запремину, а боље су обезбеђивала терет.

ΛΑΓΗΝΑ–ΛΑΗΝΑ–ΛΑΓΗΝΙΟΝ била је тип магарике мањих димензија, са суженим вратом, заобљеним трбухом и две наспрамне дршке. Служила је за држање вина или воде у домаћој употреби, али исто тако и за транспорт уља. Овде треба напоменути да лагину, непознату у српској керамичкој терминологији, помиње Ђ. Даничић (*Рјечник*) под појмом бокал, а П. Скок (*Етимолошки рјечник*) као бачву, буре у приморским областима, те је извесно да је назив ове посуде, коришћен у периоду од IX до XII века, везиван касније за неке друге облике посуда у одређеним крајевима Балкана.

ΣΤΑΜΝΟΣ–ΣΤΑΜΝΙΟΝ је крчаг издуженог тела, са две наспрамне дршке и са равним дном, донекле сличан магарикама и лагинама. Служио је за транспортовање, али и за чување вина. Стамноси су прављени у три величине. Они највећи коришћени су за пренос течности на велике даљине, средњи за преношење на краће стазе људском снагом, а мали за домаћу употребу и ти су имали једну или три дршке. Поједини примерци са перфорисаном преградом између грлића и рамена тела звали су се ΒΟΜΒΥΛΙΟΣ. Назив стамнос очуван је у нашој народној традицији као стовна (јужна Србија) и стомна (Македонија).

ΦΛΑΣΚΙΟΝ–ΑΣΚΟΔΑΒΛΑ, то јест плоска или буклија у нашој терминологији, била је специфичног округлог облика, са кратким вратом, малим наспрамним дршкама и спљоштеним трбухом на једној или обе стране. Служила је за вино или воду на путовањима. Она приручна, мале величине, прављена је од керамике и ношена је преко рамена помоћу узице, провучене кроз дршке, док је већа, направљена од коже у виду мешина, смештана у бисаге товарних животиња. Плоске презентоване цртежима, сакупљене са разних страна (Грчка, Бугарска, црноморски појас, Италија), настале у времену од VIII до XIV века, показују блиске сродности са каснosредњовековним примерцима из српских области (Ново брдо, Сталаћ) могу се пратити све до касних производа у народној керамици балканских народа, укључујући и Србе.

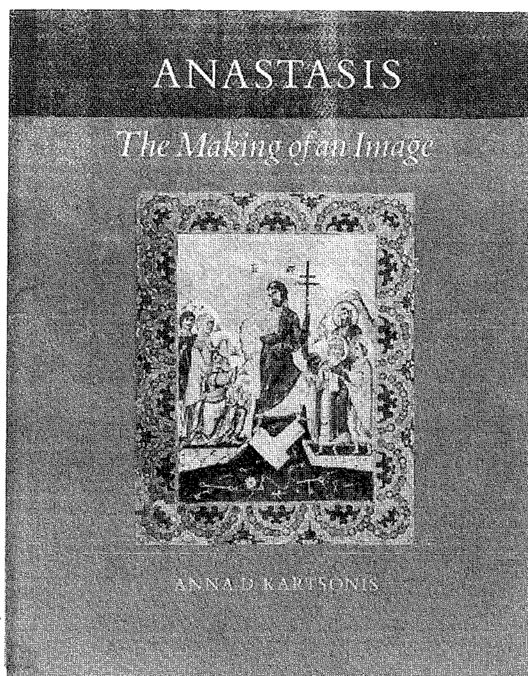
ΣΙΤΛΑ или ΣΙΚΛΑ–ΚΩΘΩΝΙΟΝ су велики судови, врста котлова са великом покретном дршком, у којима је ношена вода, али су коришћени и у обредима крштења. Прављени су од глине, дрвета и метала. Аутор истиче да су данас познати као ΜΠΑΚΡΑΤΣΙ, то јест бакрач, што је још један турцизам у нашој терминологији.

У трећем поглављу, које говори о посуђу за чување хране и течности, најважнији облик је ΠΙΘΟΣ–ΠΙΘΑΡΙΟΝ. Питоси су били велики ћупови, издуженог или заобљеног тела, са зашиљеним дном, у којима се чувало зрневље житарица или нека течност. Разлике у називима проистичу из димензија посуђа. Питос је био највећи и није се лако померао када се учврсти у тло, док је питарион био мањи и лакше преносив. Недостатак добро датованих примерака из досадашњих ископавања засада не дозвољава општи типолошки преглед развоја византијског питоса или питариона, те је могуће дати само поједине локалне карактеристике, на пример на основу примерака из средњовековних насеља јужне Русије (Херсон, Севастопољ и други локалитети). Важне чињенице о улози и значају питоса у свакодневном животу Византинаца налазе се у "Геопоници", пољопривредној антологији из X века.

Определивши се да у својој студији обради не много угледне али свакодневно коришћене производе грнчарских радионица, који у свим налазима на средњовековним локалитетима доминирају својим мноштвом али касније не бивају адекватно презентовани, Бакирцис је успео да обједини досадашња сазнања из ове области керамологије и пружи целовиту, до сада непознату слику хронолошког и типолошког развоја ових масовно произвођених посуда, указујући на њихов значај у неким егзистенцијално важним областима византијског живота. Хронолошком и стилском анализом бројних облика утврдио је да се ова врста византијске керамике постепено одвајала од античких извора, добијајући свој специфичан изглед. Оваква керамика утицала је на локалну производњу код народа под византијском доми-

нацијом. Већи део наведених облика посуда наставио је да живи и у поствизантијском периоду, мењајући се споро, док су се неки од њих задржали и до наших дана у народној керамици на Балкану. По комплексности обрађене теме, студија Хараламбоса Бакирциса представљаће драгоцени приручник и у српској керамологији.

Марија Бајаловић - Хаџи-Пешић



A.D. Kartsonis

Anastasis
The Making of an Image

Princeton 1986

236 страница текста,
библиографија,
индекс и 89 црно-белих
фотографија

Ана Карцонис, професор историје уметности Универзитета Вашингтон у Сијетлу и проучавалац особито византијске уметности, у обимној студији *Анастасис*, анализирала је с теолошког, литургијског и политичког аспекта стварање и развој ликовне представе Анастасиса, као једне од кључних тема византијске црквене уметности. Као што сам аутор наглашава на почетку књиге, у средњовизантијском периоду се искристалисала ликовна представа која је постепено постала визуални синоним за највећи хришћански празник Ускрс, и која се звала Анастасис, што на грчком значи Васкрсење. Ту представу је тумачила византијска црква као оликотворено сведочанство са комбинованим историјским, литургијским и теолошким смислом и значењем. Ана Карцонис наглашава да Анастасис, између осталог, покреће и два значајна питања у оквиру византијске црквене уметности. Прво је кад је представа створена. Упркос изузетном значају њеног садржаја - васрксења - ликовна представа Анастасис се појавила касније од осталих важних сцена христолошког циклуса. И друго, насупрот методологији којом је образован христолошки циклус, Анастасис не црпи свој садржај из текстова Јеванђеља. У вези са тим чињеницама, покрећу се важна питања, најпре о датовању, али и о околностима под којима је тако необична представа уведена у стандардни христолошки циклус. Разматрање битних разлога који су били пресудни да та представа постане синоним за Ускрс, најзначајнији празник литургијске године, наглашава аутор, отвара и друга питања која се односе на циклус у целини.

Ана Карцонис је у овој студији испитала појаву и развој те иконографије, у контексту времена у којем је створена и у којем се развила, нарочито истичући да је иконографија која је уживала велику популарност морала бити интегрални део културне и интелектуалне климе у којој је стварана и која је ту иконографију свесно изабрала. Имајући у виду да Анастасис одражава себи савремене преокупације у окриљу византијске цркве, Ана Карцонис је сматрала неопходним да се у науци поново испита њено стварање, развој и распрострањеност до половине XI века, у оквиру цркве где се и појавила и чија је средина утицала да се обликују ликовна решења која су канонизована као део те представе.

Предмет свог истраживања Ана Карцонис је поделила у осам поглавља, иза којих следи одељак под насловом *Закључак*. Прво поглавље *Основе рзавоја* посвећено је термину А н а с т а с и с, као и прегледу релевантне литературе. У другом поглављу аутор разматра *Предисторију ликовне представе*, кроз неколико одељака који се баве најпре прегледом сачуваних ликовних представа, затим писаним историјским изворима, христолошким циклусом, Распећем и теолошким смислом представе Христове смрти. Трећа глава је посвећена *Почецима стварања ликовне представе*, у четвртој је разматран *Запад у IX* веку, а у петом поглављу се аутор бави *Историјским реликвијарима.* Шеста глава обухвата *Исток у IX* веку, седма *Одлике X* века а осма разматра постављени проблем у XI веку и у којој се у посебном одељку аутор бави представом Анастасиса на монументалним мозаицима у црквама и манастирима Неа Мони на Хиосу, Св. Лука у Фокиди, Дафни и у Торчелу.

Размарајући порекло и значење речи Анастасис, у првом поглављу аутор истиче да је реч грчка и да је њено основно значење "стајати", "подићи се", или "подизање" (некога). На основу свог елементарног значења, реч може означавати Христово васкрсење, али истовремено и његов чин васкрсавања мртвих. Имајући све у виду, Ана Карцонис сматра да је реч Анастасис одговарајући термин за Васкрсење, а да се наслов и садржај те предтаве не односи на силазак Христа у Ад, већ на Христово васкрсење и његово васкрсавање мртвих. Прича о Васкрсењу, наставља аутор, није оликотворена као Христос који се диже из гроба, као што наслов Анастасис сугерише. Уместо тога, изабран је део приче о Христовом боравку у подземном свету. Према тој причи, која није део Јеванђеља, Христос је отишао у Ад после распећа, а пре васкрсења. Он је поразио подземно царство изводећи из њега најпре Адама. Један од најстаријих сачуваних натписа који идентификују ту сцену потврђујући изнету интерпретацију и прецизирајући садржај представе као Христово извођење Адама из Ада, сачуван је у Хлудовском псалтиру који се чува у Историјском музеју у Москви. Адам у Анастасису персонификује цео људски ро̂д, а његово избављење означава избављење човечанства, што је витална доктрина цркве. Разматрајући на крају поглавља место Анастасиса у Христолошком циклусу, писац наглашава да му је место на крају Страдања Христовог у циклусу који се хронолошки развија логично наговештавајући Христово васкрсење.

У другом поглављу које се бави предисторијом ликовне представе Анастасис, са помно обрађеним најстаријим сачуваним ликовним изворима, Ана Карцонис закључује да су уметници радије користили мање важне догађаје у жељи да се потврди реалност Васкрсења, него што су експлицитно илустровали Христово васкрсење из гроба. Најпопуларнија тема те врсте све до друге половине VII века је сцена позната као Мироносице на гробу. Изгледа да се већ половином трећег века та сцена појавила у баптистеријуму у Дура Еуропосу и затим била често коришћена као историјска потврда Христовог васкрсења. Присуство мироносица,

које у ствари упућују на чин Васкрсења, сачуване су у циклусу из раног V века са сценама Христовог страдања, рађеног у слоновачи, који се данас чува у Британском музеју (сл. 1), као и у св. Аполинару Нуово (St. Apollinare Nuovo) у Равени или на ампулама из Палестине, датованим средином VII века (сл. 2). Учесталом употребом та тема је постала ликовни синоним за Васкрсење. И једна и друга сцена су понекад коришћене уместо директне представе Христа у Васкрсењу. То је представа позната под називом *Христ се јавља женама*. Још једна сцена је, наглашава аутор, коришћена у исте сврхе. На тој представи Христов гроб је полуотворен, два стражара као да су пала поред гроба (сл. 6), а само је једна реч ANACTACIC исписана изнад композиције. Таква сцена се налазила на малој бронзаној медаљи која се чувала у музеју кардинала Стефана Борџије, а данас је позната само по једном цртежу из XVIII века. Христов гроб је у тој сцени био синоним за Васкрсење, закључује Ана Карцонис, и на основу паралела датује бронзану медаљу у крај V или почетак VI века. То би уједно било и прво данас познато сведочанство у којем се натпис *Анастасис* налази у оквиру иконографске схеме која означава Христово васкрсење. У доба средњовизантијског периода, наглашава Ана Карцонис, иста реч је коришћена да означи стандардну иконографију Адамовог васкрсавања и победе над Адом, а та сличност не може бити само пука случајност. Натпис ANECTIO+KYPIOC на већини ампула са представом Мироносица, такође упућују на сличан закључак. Постоје додуше и мишљења, како каже аутор, да је у сцени Анастасис на поменутој бронзаној медаљи, представљена ротонда Анастасис, а не персонификација Христовог васкрсења (такво мишљење износи П. Р. Гаручи (P. R. Garrucci) крајем XIX века), али А. Карцонис у то сумња, остављајући ипак то питање отвореним. Она истиче да поменута бронзана медаља разјашњава до које мере је у равнохришћанском периоду могао да се користи Христов гроб са чуварима као скраћеница за Васкрсење. Међутим, у раном периоду су коришћене и друге представе за означавање васкрслог Христа, као на пример Феникс (горње зоне куполе Св. Ђорђа у Солуну).

У оквиру друге главе, у одељку "Интерпретација сачуваних ликовних примера", Ана Карцонис истиче да има много разлога на основу којих се може закључити да сачуване ликовне представе Васкрсења, све до касног VII века не приказују Христа експлицитно. И Исток и Запад врло дуго доследно употребљавају историјске замене за представљање Васкрсења. У те сврхе је коришћен и један од античких симбола - Феникс. Христ је подједнако одсутан и у званичној црквеној уметности (St. Apollinare Nuovo, Св. Срђ у Гази), и у аристократској средини (слоновача, саркофази и златни свадбени прстенови), као и у народној уметности (ампуле, а можда и поменута бронзана медаља из Ватикана). У одељку *Скраћени христолошки циклус,* аутор наглашава да је Страдање Христово у највећем броју случајева сажето у комбинацији Распећа и Мироносица. Ана Карцонис претпоставља да се скраћени христолошки циклус вероватно развио изван Палестине, до средине VII века. Један од примера је и део рељефа који се чува у збирци у Дамбартон Оуксу (сл. 8), на којем положени крст означава Христово страдање, а његов отворени гроб васкрснуће. У потпоглављу "Распеће" аутор наглашава да се та представа релативно касно јавила у хришћанској уметности. Једна слоновача из V века, која се чува у Лондону, најстарији је сачувани пример те сцене (сл. 1). Необично инсистирање уметника у тим раним делима на Христовом неповређеном телу и продорним очима, означава њихову жељу да представе Христа неповређеног распећем. И док ранохришћански извори потврђују смрт Христову на крсту, ликовна уметничка дела тог периода одбацују литерарну илустрацију. У раном периоду представе Распећа и Васкрсења чине једну ликовну целину, што је свакако био предмет проучавања како историчара уметности тако и теолога. И поред извесне разлике које се јављају у њиховом тумачењу, слажу се у једном - разрешење проблема мора се тражити у оквиру црквеног учења.

У одељку који се бави теолошким питањима у вези са Христовом смрћу и њеном ликовном представом, Ана Карцонис после дуже расправе напомиње да је црква до VI Екуменског сабора била концентрисана на дефинисање питања тела и душе, што је непосредно везано за васкрсење и питање смрти Христове. То је свакако утицало да се уметници и њихове мецене у равнохришћанском периоду тим проблемом не баве. Уметници раног периода Христову смрт нису приказивали пре друге половине VII века.

У трећем поглављу посвећеном *Почецима ликовне представе* аутор истиче да сачувани ликовни и литерарни примери указују да су се размирице и расправе равнохришћанских уметника и њихових патрона око христолошких проблема Христове смрти завршиле почетком VIII века. Тада се појављују представе Христове смрти на крсту, сахране његовог тела и његовог боравка у подземном свету. Најстарија сачувана икона Распећа са мртвим Христом вероватно потиче са Синајске Горе из прве половине VIII века. Први могући помен ликовне представе Христове сахране је такође са Синаја из друге половине VII века и на крају прва три приемра Анастасиса потичу из прве деценије VIII века. У обимној расправи посвећеној *Приручнику за православне* са нарочитим нагласком на теолошким питањима Атанасија Синаита (*Hodegos*), такође из VII века, аутор указује на значај тог текста за разумевање употребе ликовног стваралаштва у цркви у VII веку. Разматрајући детаљно питање појаве представе Распећа, Сахране Христове и Анастасиса у контексту текстуалног извора, аутор на крају сугерише последњу четвртину VII века као време увођења представе Анастасис у црквену уметност.

У четвртом поглављу *Запад у IX* веку аутор проучавајући сачуване примере Анастасиса, наглашава да су на тим представама измешани западни и источни елементи. Тако капела Св. Зена, украшена мозаицима за време папе Паскала I (817-824), укључује и представу Анастасис која је врло значајна (сл. 23). На тој представи се види да су источни модели коришћени у IX веку у Риму у окриљу западне иконографије, и да је садржај представе био обогаћен локалним и увезеним мотивима.

У глави петој *Историјски реликвијари* аутор износи да се најранија појава Анастасиса на Истоку, сачувана до данашњих дана, налази у групи од три историјска реликвијара часног крста. Најпознатији и најлуксузнији је из VIII века и вероватно је припадао папи Иноћентију IV (1243-1252). Он се данас налази у византијској колекцији Метрополитен Музеја у Њујорку, познат као Fieschi Morgan реликвијар (сл. 24 а-и). То је мала сребрна кутија на чијем се поклопцу налази представа распећа, а на бочним страницама су представљена попрсја 27 светитеља. На полеђини реликвијара су четири сцене их Христовог живота: Благовести, Рођење, Распеће и Анастасис. Анализирајући представе на реликвијару, који је био датован око 700. године, Ана Карцонис између осталог истиче да су појава и прихватање Анастасиса блиско везани са христолошким одлукама VI Екуменског сабора (680-681) и Сабора у Трулу (692) и поставља питање да ли је предложено датовање реликви-

јара у 700 годину могуће. При том има у виду временски распон и фазе кроз које је таква ликовна представа морала да прође. На крају расправе она закључује да се на основу свих релевантних извора, реликвијар мора датовати тек у прву четвртину IX века. До краја тог поглавља, детаљно су анализирани и остали познати реликвијари са представом Анастасис.

У VI поглављу *Исток у IX веку* по истом методолошком принципу су разматрани примери и ликовни извори са сачуваном представом Анастасис, од минијатура у рукописима до црквених грађевина.

Седмо поглавље носи наслов *Обележје X* столећа и у њему аутор показује да је I тип Анастасиса постао најдоминантнији, имајући у виду и промене које су се догодиле у претходном раздобљу. У X веку се I тип Анастасиса успоставља као иконографска схема. Поред традиционалне интерпретације те представе, као афирмације историјске реалности Васкрсења, и као догматски доказ божанске природе Христове, X век санкционише ту иконографију као литургијску представу за Ускрс. У поглављу су у засебним одељцима анализирани примери сцене Анастасис, као и појава царева Давида и Соломона у тој композицији, коју аутор датује у VIII столеће.

У осмој глави се анализира XI столеће у оквиру постављене теме. Аутор истиче да сачувани примери из X века показују да је тај период имао изузетан утицај на I тип Анастасиса, који укључује цареве Давида и Соломона, обично њихова попорсја. Појава сасвим развијеног другог типа Анастасиса у XI веку који се чува у ризници манастира Лавре на Светој Гори (Phocas Lectionary сл. 80), и трећи тип Анастасиса у манастиру Ивирону (сл. 50), показују да је представа наставила да се развија током X столећа све до XI века. У одељку исте главе *Мењање ликовне представе*, истиче се да је најбитнији мотив другог типа Анастасиса крст који држи Христос, а да он има вишезначну улогу. Крст је оружје којим је Христос отворио врата подземног света, а истовремено и симбол његове победе. До XI века, закључује Ана Карцонис, Анастасис је недвосмислено постао празнична представа за Усркс и коришћен је у разним литургијским контекстима. Представа Анастасиса се у XI веку налази и у неким значајним оновременим задужбинама. У манастирској цркви у Неа Мони на Хиосу, коју је основао Константин Мономах, празнични циклус је рађен у мозаику у простору поткуполне конструкције и почиње на северној страни Благовестима, наставља се затим Рођењем, Сретењем, Крштењем, Преображењем, Распећем, Полагањем у гроб и на крају Анастасисом (сл. 81). Четири сцене тог циклуса постављене су у правцима главних осовина цркве, које се укрштају испод централне куполе у којој се налази представа Пантократора. Сцене су постављене комплементарно, тако да су Рођење и Распеће на источно-западној оси, а Крштење и Анастасис на јужно-северној, што је у непосредној вези са актуелним црквеним учењем. У цркви познатог манастира Св. Луке у Фокиди (сл. 83-84), Анастасис се налазио на источном зиду јужног травеја нартекса и у непосредној је вези са представом Распећа на истом зиду у северном травеју нартекса. И у овом случају као и у претходним, литургијски значај двеју композиција - Распећа и Анастасиса - несумњив је као подсећање на спасилачку моћ Христове смрти и Васкрсења. И у цркви манастира Дафни, су представљени Распеће и Анастасис (сл. 85-86). Те сцене рађене у мозаику, заузимају највећи део источног зида северног и јужног крака крста наоса. Распеће се налази у северном делу, док је Анастасис на источном зиду јужног крака крста, са истим значењем које те сцене имају у Св. Луки. У цркви Св. Марија Асунта у Торчелу, ликовна веза Распећа и Анастасиса је интерпретирана различито (сл. 89; 58). Обе сцене су смештене изнад представе Страшног суда на западном зиду базилике. Јединствен аранжман ове три композиције утврђује на одређен начин њихову историјску истинитост. У овом случају Распеће илуструје разлог а Анастасис заједно са Страшним судом представља исход тог процеса.

Завршавајући ову обимну студију закључним разматрањима, Ана Карцонис износи да је испитивање представе Анастасис показало да је њена ликовна еволуција блиско повезана са христолошком темом Христове смрти. У VII веку, истиче аутор, знатно је било изражено интересовање за питања везана за Христову смрт, што се исказује и у оквиру обимне апокрифне и химнолошке литературе тога доба, у којој су изузетно популарне теме: погреб Христов, Пораз над подземним силама и Васкрсавање мртвих. Расправа у вези са темом Христове смрти је била завршена и санкционисана на VI Екуменском сабору, а формулисана на Трулском сабору, када је истакнут и литургијски значај године, значај комеморације у славу Васкрсења као гаранције за спас православних. Теме Христове смрти и Васкрсења је у доба иконоклазма била пригушена да би је постиконокластички период истицао као најважнији доказ у одбрани икона. Иконофили су наглашавали сотериолошку више него христолошку интерпретацију Христове смрти и Васкрсења, и тиме допринели да одговарајући ликовни циклус Христове смрти и Васкрсења процвета, закључује Ана Карцонис. Рани постиконокластички период је такође експериментисао са разним ликовним алтернативама Анастасиса, што је на крају IX века сазрело, као други и трећи тип Анастасиса.

У потоњем разматрању аутор износи своје закључке да су најстарији сачувани примери Анастасиса из касног VII века, и да су они, између осталог, били одговор на јеретичке нападе на православну христологију. Те најстарије примере карактерише драматично иконографско језгро: Христ је поразио силе подземља изводећи Адама. Та представа зато пружа поуздан ликовни доказ о изузетној вољи и енергији Христове божанске природе и разликује се од изузетне воље и енергије његове људске природе. Сачувани примери, наводи аутор, сведоче да се Анастасис прво појавио на Истоку. Римски примери датовани у време папе Јована VII (705-707), одређени као одраз савременог цариградског иконографског стила, једини су доказ за ране представе Анастасиса на Истоку. Ново датовање реликвијара Fieschi Morgan, које је Ана Карцонис одредила у прву четвртину IX века, уместо у почетку VIII столећа, такође оповргава његову идентификацију као сиријско-палестинског типа Анастасиса, који је био познат око 700. године. Тај реликвијар, мисли она, у ствари је ступањ у развоју првог типа Анастасиса, који се рефлектовао и на примерима раног IX века, а задржао се кроз цео средњовизантијски период на Истоку и у Италији. Разлика између првих примера Анастасиса из VIII и IX века и зрелих верзија другог типа Анастасиса у средњовизантијском периоду, показују да су рани примери били усредсређени на христолошку моћ представе, док каснији развој показује више интересовања за сотериолошку поруку. Пораст ликовног значаја Страдања Христовог иде у прилог тој идеји, каже Ана Карцонис. Прве алузије на Страдање се виде на реликвијару Паскала I на коме Христос држи крст. До краја IX и почетка X века крст је постао монументалан и

доминантан елемент уобичајене представе. Представа Анастасис је тако постала пре краја IX века празнична слика за Ускрс. Употреба Анастасиса као ликовне представе за најзначајнији хришћански празник имала је и одређене последице. Једна од значајних је била литургијска потврда и ширење празника.

Годишња прослава Ускрса је повећавала реалност Христовог васкрсења. Ипак, исти догађај се прослављао и у недељној прослави Еухаристије. То је довело до додавања посвећене димензије иконографији, повезујући је са Еухаристијом обављаном на олтару. Тако је Анастасис, закључује аутор, коришћен у црквеној декорацији као ликовни ехо те теме, оснажујући њену важност у литургији. Анастасис је тако истовемено коришћен у црквеним-литургијским књигама, а вероватно и на обредном литургијском прибору.

Историјска, теолошка и литургијска идентификација представе, нису створиле три представе, већ три међусобно повезана погледа на исту представу. Као разултат се јављају модификације и додаци тој иконографији до краја XI века, али су они сагласни са сва три идентитета представе. На крају студије Ана Карцонис закључује да анализа стварања и развоја представе Анастасиса није довела до идентификовања три независне интерпретације иконографије, већ је указала на широк спектар међусобно зависних концепата који су континуално усаглашавани, чинећи јединствену целину. Начин на који се та представа стварала одсликава историјску, доктринарну и литургијску реалност саме цркве. Иако је иконографски садржај Анастасиса остао, шире гледано, статичан, представа је наставила развој који је одсликавао циљеве и функцију цркве. Иконографија Анастасиса је показала да је Анастасис дело цркве проистекло у процесу њеног сопственог дефинисања.

Књига Ане Карцонис *Анастасис*, представља изузетно значајно дело у оквиру средњовековне историје уметности. Примењен методолошки поступак и резултати истраживања указују да је то исправан пут проучавања историје византијске црквене уметности. Паралелном анализом историјских извора из области теологије, литургијских питања и политичке мисли епохе, писац је показао да су се ликовне представе коришћене у црквеној уметности образовале у окриљу цркве, али и у непосредној вези са византијским друштвом у целини. Иако је та тема и раније била предмет проучавања у оквиру византијске уметности, студија Ане Карцонис свакако је сасвим нов приступ проблему са значајним резултатима који ће бити незаобилазни у будућим истраживањима црквене византијске уметности.

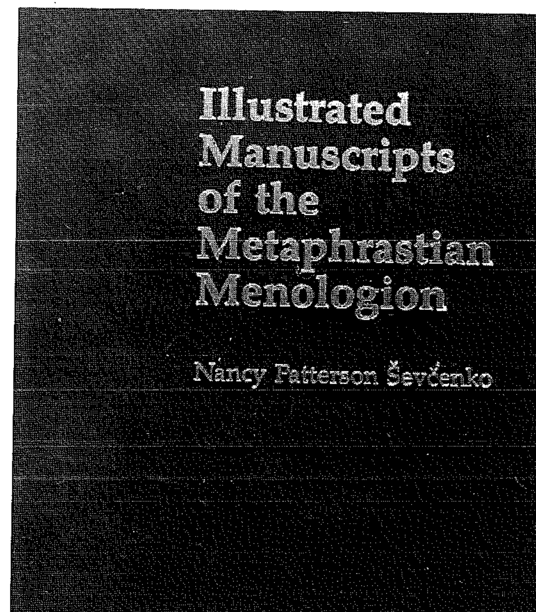
Светлана Поповић

Nancy
Patterson Ševčenko

Illustrated
Manuscipts of the
Metaphrastian
Menologion

The University of Chicago Press
Chicago and London 1990

213 страна основног текста
34 стране напомена
13 индекса (општи индекс и индекс илустрованих и осталих Метафрастових Менолога)
6 микрофиша са 86 црно-белих и
380 колор репродукција



Хагиографски текстови десетотомног Метафрастовог Менолога (сачињеног крајем X века) очувани у великом броју из раздобља од XI до XII столећа (850), сасвим су ретко илустровани минијатурама (43 примерка) и то готово искључиво у једном временском периоду, током друге половине XI века. Прву листу ових ретко илустрованих рукописа Метафраста сачинио је A. Ehrhard, а њу је касније проширио П. Мијовић. Илустрацијама Метафрастовог *Менолога* бавила се С. дер Нерсесијан а Ненси Шевченко је уочила сличност између појединих верзија ових рукописа (чланак у: East European Quarterly 13, 1979, 423-430), што ју је подстакло да установи и критеријуме по којима се рукописи могу приписати засебном издању, више на основу садржаја и форме него путем палеографског и ликовног материјала (JÖB 32/4, 1982, 187-195).

Ликовни и, уопште, сликани украс Метафрастових зборника Ненси Шевченко је сада обрадила детаљно и свеобухватно, укључивши кодиколошку и палеографску анализу, у недавно објављеној књизи *Илустровани рукописи Метафрастовог Менолога*.

Такозвани Метафрастов *Менолог* у свом стандардном обиму састоји се од осам књига за период од септембра до јануара и две књиге за преосталих седам месеци године. Овај зборник садржи 148 текстова о животима светитеља који су намењени да се читају одређених дана у години. Најстарије очувано илустровано издање потиче из 1055. или 1056. године.

Ненси Шевченко је као главни циљ поставила реконструисање засебних издања Метафрастових рукописа, установивши да их има седам (едиције су означене словима од A до G). Мање се бавила класичним иконографским проблемима, усмеривши пажњу ка општијим питањима о врстама и темама сликаног украса.

Поглавља књиге носе наслове: *1 Симеон Метафраст и природа његовог подухвата, 2 Каталог рукописа, 3 Облици декорације, 4 Теме декорације, 5 Неки покушаји датовања* и 6 *Закључци*.

Каталог илустрованих рукописа (43) представља обимнији део књиге. Свака јединица каталога садржи кодиколошку анализу рукописа или читавог издања и опис минијатура и другог сликаног украса. Минуциозна кодиколошка, палеографска и историјскоуметничка анализа донела је важна запажања у процесу настанка илустрација. Испитујући, тако најлуксузнији Метафрастов текст, London, Brit.Library Add 11870, Ненси Шевченко је уочила да сцене ту насликаних циклуса непосредно следе текст и да су у суштини продужене илустрације сцена мучења светитеља. Претпоставила је, отуд, да је сликар, нашавши да на појединим местима има довољно простора у тексту, једноставно тај простор испунио илустрацијама. Расположиви простор и близак однос са текстом били су одлучујући елементи приликом стварања овакве декорације, а не изгледа да се сликар као узором служио хипотетичким, сада изгубљеним циклусима сцена.

Преглед ове читаве збирке менолога открио је, важан је закључакНенси Шевченко, велику неуједначеност њихове сликане декорације. Свака од седам установљених едиција има другачији тип украса; размотрена су: заглавља, почетна страна, минијатура у тексту и иницијали.

Ликовни украс у две прве едиције (А и В) налази се само на насловним странама рукописа, при чему та страна у сваком од издања има донекле другачију улогу. За едицију А, на пример, ова страна служи као "илустровани садржај", јер приказује портрете свих светитеља по редоследу којим су изложени њихови житијни текстови. Ненси Шевченко истиче да оваква заглавља представљају одјек календарских икона, на којима се налазе и њихове најближе паралеле.

Рукописи С едиције као фигурални украси имају портрет оног светитеља који се у тој књизи слави први по реду; портрет је уоквирен и постављен изнад наслова свечевог житија на почетној страни.

Већина осталих издања Метафрастових илустрованих *Менолоīа* има минијатуру пре сваког текста житија. Варијанте су: уоквирена минијатура изнад наслова сваког текста, неуоквирена минијатура у тексту, неуоквирена минијатура у или око наслова и минијатура на крају текста. Најчешће је коришћена, закључила је Ненси Шевченко, уоквирена минијатура изнад сваког новог текста, а најређе неуоквирена.

У великом броју рукописа Метафрастовог *Менолоīа* једина декорација су иницијали с фигуралним или биљним елементима. Иницијали те врсте срећу се и у осталим списима религиозне садржине из XI века, но само у појединим менолозима они могу бити једина декорација. Указано је и на то да се нарочит тип иницијала, назван "осветнички", јавља искључиво у менолозима (владар у чије време је светитељ пострадао бива приказан навладан од стране тог светитеља).

Теме илустрација које се срећу у менолозима размотрене су издвојене и подведене под четири основне категорије: портрети, сцене мучења, наративни циклуси и иницијали. Најбројнија је прва група, у којој портрети – по правилу су то фронтално постављене стојеће фигуре – поседују уобичајену иконографију заступљену и у осталим ликовним техникама. Мањи број менолога и то оних луксузних има сцене мучења светитеља (London Add. 11870; Venice 586, и други); тај тип декорације стајао је под утицајем царевог укуса и бриге. Поједини рукописи имају и двоструке представе једног светитеља, наиме портрете светитеља и сцене мучења (Milan 1017, Paris 1528, на пример), за шта није нађено поудано образложење. Облик иницијала прве речи текста често је одређивао каква ће сцена или фигура ту бити укомпонована; стојећи светитељ за слово "Т", седећа фигура која благосиља за слово "Е", итд. Инвентивна иконографија иницијала, примећује Ненси Шевченко, нема значајнијих додира с радовима изведеним у другим техникама јер се ради о искључиво књижној врсти илустрације. Најзад, само један сасвим мали број илустрованих Метафрастових зборника има наративне циклусе сцена (9 рукописа). То су, најпре, проширене сцене мученичке смрти (хапшење, саслушања, тортура и погубљење), настале на основу познатих иконографских формула и то захваљујући простору у рукопису који се нудио илустратору. Ненси Шевченко овакве целине назива мини циклусима. Постоје, затим, цикличне минијатуре чији садржај није непосредније везан за свечеву смрт - чуда Пантелејмона, Калиника, сцене Артемијевог доласка у Цариград или композиција у којој свети врачи помажу камили. Сцене су без аналогија и чини се да су оформљене на основу самог текста, тачније - како то Ненси Шевченко и овде изричито каже - на основу могућности које је илуминатору пружио формат рукописа. Два рукописа (Moscow 9 и Paris 1528) садрже по три или четири сцене из Авгарове легенде, релативно стандардне иконографије (вероватно преузете заједно са текстом који је унет код Метафраста), као и из живота Богородице и Јована Крститеља. Целине које се тичу Богородице и Јована Претече нису прави циклуси, већ пре представљају низове познатих празничних композиција окупљених под одређеним датумима текста (изузев ретко приказиване сцене Пренос Богородичиног покрова). Засебан тип циклуса су Филипов циклус и циклус састављен од три сцене чуда над гробом св. Климента, који судећи по старинском формату минијатуре и околности да је текст унет у Метафрастов спис - говоре о преузимању старије иконографске традиције.

Одређивање времена настанка илустрованих рукописа Метафрастовог зборника, у последњем поглављу књиге, вршено је поређењем сликаног украса у списима са једина два поуздано датована рукописа (из 1055. и 1063.) а без правих палеографских истраживања.

Нарочито вредан допринос књиге Ненси Шевченко су запажања о врстама или типовима сликане декорације Метафрастових рукописа и појединим општијим кретањима и законитостима. Тип декорације изабран за један текст, тврди у закључку књиге Ненси Шевченко, није у правом смислу речи "илустрација" јер - осим по изузетку - минијатуре нису ни настајале у намери да објасне текст. У суштини, оне су пратиле хагиографске текстове и њихов главни задатак је да повећају степен посвећености списа. Није познато како је изгледао украс оригиналног Метафрастовог зборника, пошто први очувани примери потичу тек из средине XI века, а у даљем развоју, како закључује Ненси Шевченко, најзначајнија збивања десила су се између 1050. и 1070. године. Разноврсне по облику као и месту у рукопису, минијатуре настале у том периоду поседују уједначену поставку фигура сликаних у дословно апстрактном простору, а личности су међусобно крајње различитих физиономија и одеће.

Ти минијатурни портрети одговарају ликовима представљаним у савременом живопису, иконопису и на предметима примењене уметности. Важна је опаска да примат једне ликовне технике, дакле ни књижне илустрације, није извесан. У наредној деценији овакви портрети замењени су низовима сцена које се дешавају у пејзажу и са далеко мање иконографских детаља у обради фигура. Друга половина XI столећа доноси највише вести о настајању и употреби Метафрастовог *Менолоīа*. То је време обимне продукције ових списа, истовремено и доба увођења обичаја читања текстова овог *Менолоīа* на литургији, као и знатно повећаног интереса властеле за подизање својих манастира. Ненси Шевченко је нагласила временско поклапање ова три чиниоца и претпоставила да су образовани људи Цариграда (попут Павла Евергетског, Михаила Аталаитеса, Симеона Сета и, поготово, Михаила Псела) морали бити поручиоци илустрованих издања Метафраста. У раном XII веку производња сликаних *Менолоīа* се угасила и касније није била обновљена иако је зборник и даље преписиван за потребе манастира.

Књигом Ненси Шевченко знатно су употпуњена сазнања о 43 очувана илустрована Метафрастова менолошка зборника. Илустрације ових списа ту су први пут у целини и публиковане, мада на нешто мање доступан начин - у микрофишима. Већ и по томе, као и по низу важних запажања, књига ће без сумње бити незаобилазан приручник за сва будућа истраживања сликаног украса византијских књига.

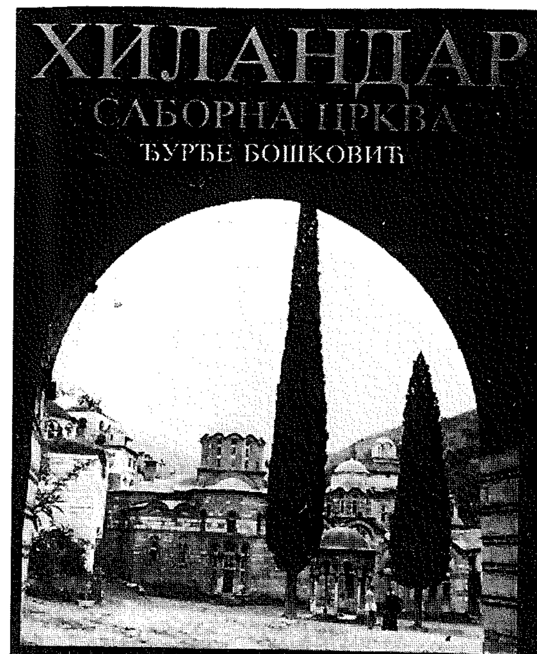
Смиљка Габелић

Ђ. Бошковић у сарадњи са
М. Ковачевићем

Хиландар. Саборна црква

Републички завод за
заштиту споменика културе,
Београд, 1992

56 страна текста
34 цртежа
73 фотографије



Пред нама је прва књига из замишљеног корпуса о архитектури Хиландара, који је аутор књиге, покојни професор Ђурђе Бошковић, планирао данас већ давне 1954. године, припремајући екипу за потпуно архитектонско снимање манастира. Као један од чланова те екипе бићу слободан да кажем неку реч о књизи, а уз то и о околностима у којима је књига настајала.Снажно настојање Ђурђа Бошковића да оствари потпуну обраду архитектуре манастира Хиландара треба схватити као настављање рада започетог 1938. године. У његовом познатом чланку, под насловом *Свеӣогорски ӣабирци,* помало литерарног звука, према обичајима који су тада владали у нашој средини, више је поузданих података о архитектури манастира Хиландара него у било ком дотад објављеном тексту. Радозналост је Ђурђа Бошковића тада навела да у оквиру кратког боравка на Светој Гори забележи податке и понешто нацрта о још неколико споменика који су везани за нашу историју. Његови "Светогорски пабирци" плод су широког интересовања наших научника за светогорске теме а Бошковићево путовање у Свету Гору и Хиландар плод одређене климе у нашим културним круговима, чији се утицај осећао и 1954. године. Саборну цркву Хиландара Бошковић је на терену обрадио 1938. године, па је експедиција 1954. године усмерена на друге делове манастира. У јесен 1954. године изузетно напорним радом због ограниченог времена којим је екипа располагала, манастир је снимљен у целини, с тим што је такав материјал наметао дугу и сложену обраду цртежа у атељеу. Тај је посао трајао дугу радну годину и на њему је било ангажовано више сарадника, међу којима треба нарочито поменути архитекту Зорана Јовановића. О даљем току рада на монографији Бошковић је дао кратке информације у уводу књиге. Као што је добро познато, интересовања за Хиландар и друге за нас занимљиве светогорске споменике умножила су се и разгранала. Објављено је много текстова. У погледу архитектуре нарочито су запажени текстови Александра Дерока и Слободана Ненадовића.

Књига о Саборној цркви у Хиландару штампана је у формату и лику корпуса *Сӣоменици срӣске архиӣекӣуре средњеї века*, који су започели Милка Чанак-Медић и Ђурђе Бошковић. Велики формат омогућио је да се цртежи и фотографије штампају у размерама погодним за праћење и тумачење текстова у књизи и за даље проучавање споменика. Очигледно је да је аутор сматрао да илустрације, нарочито цртежи, имају једнаку важност као и текст. Извесно је да ће Бошковићеви архитектонски снимци хиландарског католикона бити неизоставан приручник у свим будућим разговорима у којима Хиландар буде тема на посредан или непосредан начин. То је једна од великих вредности књиге.

Сразмерно опширан уводни део књиге сведочи о пишчевој жељи да, на измаку снаге, саопшти замишљени план публикације о целини манастирске архитектуре. Он је заснован на класичној схеми, по којој је, у последњих стотинак година, написан низ великих, и данас у науци незаобилазних, монографија. Њу чине: положај манастира, природни и економски услови његовог живота, архитектонски склоп и основни архитектонски подаци.

Као искусан научни радник, своја пажљива, минуциозна и критички усмерена опажања о споменицима аутор саопштава по строго утврђеном реду. Тај део текста, који одговара наслову књиге, најављен је у детаљно разрађеном садржају, са одељцима у којима се обрађују: првобитна црква, Саборна црква, данашње стање, спољна припрата, градитељи и скулптори.

Већ на почетку текста, који се односи на првобитну цркву, дело Немањино и Савино, видљив је ауторов опрезан приступ споменику. Узевши у обзир све могућности које се могу заснивати на познатим историјским чињеницама, закључиће да би се о евентуалним остацима првобитне цркве могло говорити само на основу археолошке провере. Он при томе допушта могућност да су неки од старијих, посебно обрађених камених фрагмената у Милутиновој цркви пореклом из претходног католикона. Храм, заједно са нартексом, предмет је пажљивог описа, и то овим редом: основа и унутрашње просторно решење, спољна и унутрашња просторна структура, конструкција, материјал, фасаде, отвори, рељефни украс у камену, плочник у цркви са мозаичким инкрустацијама, детаљи унутрашњег каменог намештаја и на крају гробнице и неке друге техничке појединости. И ред и начин излагања могу да служе као школски пример беспрекорног и савесног представљања једне, за свој род велике, сложене и луксузне целине. У описима појединости, архитект по основном школском образовању, не заборавља низ техничких појединости, које би могле бити корисне посебним врстама истраживачке радозналости. Такви су на пример подаци о деловима конструктивних склопова и њиховом статичком решењу, затим о занатској природи укупне обраде и о постављењу великих стубова под куполом, за које су, уз друге појединости, наведене и укупне тежине материјала, као и о занатском начину израде појединих целина рељефног и бојеног украса. Укратко, тешко би било наћи појединост која није запажена и коментарисана, првенствено са археолошко-фактографског гледишта.

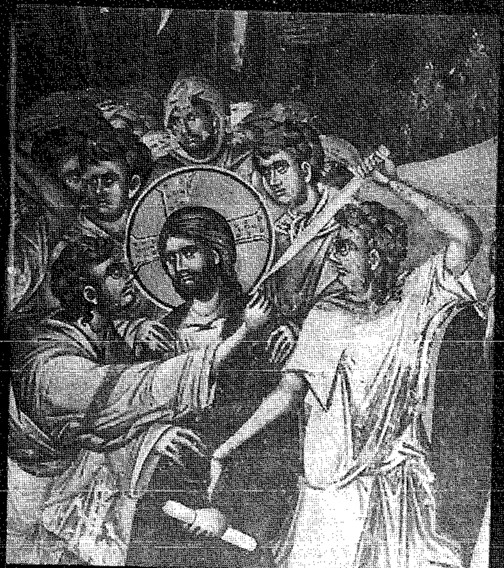
Значајно место у тексту добила су Бошковићева запажања о зналачком и хармоничном склопу делова простора, конструкције и облика у оквиру целине. На одговарајућим местима он истиче високе занатске и уметничке вредности хиландарског католикона. Јасно је да највећи део укупне архитектуре цркве краља Милутина припада византијском градитељском свету. Такође је јасно да је хиландарски католикон понешто хронолошки удаљен од својих логичних узора, трију најстаријих светогорских католикона, као и од низа млађих светогорских споменика, па није једноставно реконструисати прве међусобне занатске и уметничке односе. Међутим, несумњиво је да се и за значајније карактеристике могу наћи паралеле у архитектури византијске престонице иако се и у њој очувало мало дела из епохе којој припада Хиландар. Најстарије и једно од највреднијих дела краља Милутина у Бошковићевој књизи је изузетно

добро видљиво, па су тако отворени путеви ка даљем тумачењу оних збивања која садрже кључеве позновизантијске архитектуре.

Као што се одавно зна, хиландарска спољна припрата је споменик за себе, накнадно саграђен и углавном, с разлозима, приписан кнезу Лазару. У Бошковићевој књизи се спољна припрата представља по схеми сличној оној која је коришћена за храм. Опредељујући се за став да је припрата дело кнеза Лазара, Бошковић, изгледа, сматра да је то најстарије Лазарево дело, што по себи мора подстаћи даље разговоре о хронологији најстаријих споменика моравске архитектуре. Он веома добро запажа све старије камене комаде који су уграђени у спољну припрату, било приликом њеног подизања, било приликом накнадног затварања отвора у северном, јужном и западном зиду. Добра опажања о сличном рељефном украсу на цркви краља Милутина, аутор није склон да користи као основ за стварање закључка о изворном облику целине из које би комади што носе тај украс могли потицати. У тексту о спољној припрати истичу се они делови у којима се пажљиво представљају детаљи, радило се о елементима конструкције или облика или рељефном украсу, па се може закључити да је спољна припрата, попут цркве, на најбољи начин стављена на увид стручно обавештеном читаоцу.

Књига Ђурђа Бошковића о хиландарском католикону поуздана је монографија о архитектури и архитектонском украсу највреднијег дела манастирске целине Хиландара. Том књигом закључено је крупно Бошковићево дело посвећено првенствено српској средњовековној архитектури. Стилски оквири и њихове хронолошке одреднице постајаће временом јаснији и богатији. Иако Бошковићева монографија није прво дело о архитектури главне цркве Хиландара, она је поуздан нов корак ка разјашњењу извора архитектуре краља Милутина, а делимично и одређених решења у моравској архитектури.

Војислав Кораћ



Бранислав Тодић

Старо Нагоричино

Републички завод за заштиту споменика културе (Студије и монографије 11) Просвета (Библиотека Уметнички споменици), Српска академија наука и уметности (Посебна издања, књ. DCXX. Одељење историјских наука, књ. 17), Београд 1993

250 страна, 17 колор фотографија. 103 црно-беле фотографије, 26 цртежа, резиме на француском језику, индекси: топографски, личних имена, иконографски, предметни

На први поглед, књиге о Грачаници и Старом Нагоричину Бранислава Тодића веома личе једна на другу, што - чини се - понајвише проистиче из њихове сличне ликовно-графичке опреме. У поређењу са старијом публикацијом дизајн нове монографије само је у појединостима побољшан - ту пре свега мислимо на прегледније обележавање страница, и нарочито, на стављање напомена уз а не испод текста, што је знатно олакшало њихово праћење. У целини гледано, књига о Старом Нагоричину прати већ уста-љену и, услед честог понављања, помало досадну шему распореда материјала (колори - текст - црнобеле репродукције) што, уз недопустиво лош квалитет фотографија, на жалост представља заједнички именитељ већине домаћих издања из области историје уметности. Донедавно смо били у могућности да пратимо нове иностране публикације опремљене на највишем нивоу, па је несхватљиво зашто домаћи технички уредници не показују нимало маште у обликовању књига или труда у преузимању неког од савремених дизајнерских решења.

Мањкавости ликовно-графичке опреме, међутим, надокнађује текст др Тодића. Сам споменик, храм у Старом Нагоричину, наметнуо је одређен начин обраде појединих питања. Захваљујући опширном натпису уклесаном на надвратнику западног портала, нема никаквих недоумица око године обнове, посвете и ктитора цркве, па ни разлога да се аутор више задржава на историјским моментима везаним за изградњу ове Милутинове задужбине. У уводном делу реконструисан је живот манастира кроз векове, а на њега се непосредно надовезује историографски преглед. Услед недовољне археолошке истражености, старину локалитета одређују легенде и житија словенских анахорета, при чему се првобитни култни објекат повезује са св. Прохором Пчињским и царом Романом IV Диогеном, односно његов се настанак смешта у XI век. Након Милутиновог обнављања цркве 1312/13. и осликавања пет година касније, о Св. Ђорђу у Старом Нагоричину тек се с времена на време појављује понека вест. Поуздано се зна да је дело Милутинових градитеља дочекало крај XVI столећа у таквом стању да су поправке биле неопходне, док је каснија историја манастира још недовољно расветљена.

Први љубитељи старе српске уметности стижу у Старо Нагоричино у другој половини XIX века, кад и започиње истраживање и валоризација овог споменика. Др Тодић запажа да су главна изучавања нагоричинске архитектуре обављена још тридесетих година нашег столећа, те да она у периоду после Другог светског рата није била предмет засебних студија. Сликарство је, напротив, много чешће било у жижи интересовања понајпре стручњака усмерених ка решавању иконографских проблема, али и оних привучених стилским квалитетима овог живописа.

Поглавље о историји и историографији манастира, праћено беспрекорним научним апаратом и калковима најзначајнијих натписа, наговештава главне правце у којима се кретало ауторово изучавање цркве Св. Ђорђа. Оно што је новина у досадашњем Тодићевом раду је део посвећен архитектури храма. Познат као искусан и поуздан истраживач пре свега историје и сликарства српског средњег века, др Бранислав Тодић се овом приликом упустио у разматрање веома сложеног архитектонског склопа нагоричинске грађевине. Та сложеност последица је постојања двеју градитељских фаза, при чему је првобитна фаза далеко од тога да је занемарљива јер није - као што је то чест случај у средњовековној архитектури - ограничена само на темеље, већ

су сачувана и читава зидна платна, на појединим местима чак до висине од преко пет метара. Стилско порекло овог старијег храма раније је тражено у јерменско-грузијској архитектури, док др Тодић подсећа на незапажено тумачење М.М. Васића о утицају романичке уметности на нагоричинску цркву. Неоспорна је чињеница да је она почетком XIV века била у рушевинама, због чега се и приступило обнови. Градитељи које је ангажовао краљ Милутин изузетно су успешно остварили конструктивни спој првобитне грађевине са новим, петокуполним решењем горњих партија, док је у естетском погледу та веза много слабије изведена. Аутор проучава архитектуру цркве из Милутиновог времена анализирајући њену основу, остварени простор, конструктивни систем, спољашње обликовање, технику грађења и декоративну обраду фасада. У типолошким и стилским одликама датим на крају сабрана су претходна разматрања и уочена повезаност са савременим солунским градитељским тенденцијама. Др Бранислав Тодић у закључку поглавља о архитектури истиче више пута помињану сличност између Богородице Љевишке и Старог Нагоричина, напомињући да је без прве тешко разумети другу цркву, а да заједно представљају главне етапе развојног пута у српској средњовековној архитектури који ће, неколико година касније, бити крунисан ремек-делом какво је Грачаница.

Описи садашњег стања грађевине изузетно су исцрпни што донекле надокнађује по нашем мишљењу сувише мали број цртежа (две основе, два подужна и један попречни пресек) који су притом прилично шематски урађени па је многа, чак и најзанимљивија питања везана за нагоричинску архитектуру немогуће истовремено пратити у тексту и на слици. Сличан проблем јавља се и у другом делу књиге где је обрађено сликарство цркве Св. Ђорђа. Попис фресака са сигнатурама и упућивање на илустрације у старијој литератури, на жалост, није попраћен цртежима распореда живописа као ни позивањем на репродукцију у књизи. Ради лакшег оријентисања, аутор је грађу распоредио по просторима, а у њима по зидним платнима наметнутим архитектуром цркве.

Анализирајући иконографске особености живописа, др Тодић се није, међутим, строго придржавао унутрашње поделе храма, већ је богат програм нагоричинског зидног сликарства обрадио и по темама и по садржају. Овде долази до изражаја Тодићева вештина у проналажењу вишеслојног значења које прожима и повезује фреске једног или више простора; он се не задржава на појединостима јер му је циљ да сагледа целину, те истиче, пре свега, оно што је од суштинског значаја за разумевање порука које овај програм носи. Одлично познавање литургије и византијске космографије, поезија и хомилија, помажу му да се савршено сналази у сложеном систему нагоричинске живописане декорације. И што је тај систем тежи за разумевање, то ауторова тумачења бивају занимљивија, привлачнија и убедљивија. Једно од најинспиративније написаних поглавља посвећено је програму централне и западних купола, односно теми оваплоћења. Заједно са мотивом прослављања Богородице у сценама литургијског карактера у олтару, тема оваплоћења је полазна тачка у идејном обликовању нагоричинске живописне целине. Ове идеје се провлаче и кроз композиције многих циклуса, од којих су чак четири посвећена догађајима везаним за Христа: Велики празници, Чуда, јавна делатност и параболе, Посмртна јављања и Страдања. Њихова опширност, појачана низом епизода које прате главно збивање, у сагласју је са истовременим сликарским стремљењима водећих византијских уметничких центара, а заснована на богослужбеним текстовима, то јест читањима везаним за одређене празнике. Појединим сценама ових циклуса, као Успењу Богородице на пример, посвећена је нарочита пажња баш због неких иконографских новина и додатака - они слици дају нов смисао, смисао који она до тада није имала. Др Тодић са лакоћом проналази њихове литерарне изворе и ликовне паралеле.

Истакнуто место у декорацији храма заузимају представе чуда и страдања св. Ђорђа, патрона цркве. Тријумфални карактер који прожима овај циклус аутор везује за историјске околности из времена Милутиновог приступања обнови Старог Нагоричина, за победу над Турцима 1313. године и посвету цркве св. Ђорђу Победоносцу. Исти, тријумфални карактер још је лакше запазити на ктиторској композицији где је приказана божанска инвеститура српског владара као и божанско порекло његове победе над неверницима, наведене чак и у натпису над западним порталом. Др Бранислав Тодић уочава да је ова идеја наглашена представама стојећих фигура још неких светитеља, услед чега се утисак о чврсто повезаној сликаној целини, састављеној од стотина сцена и појединачних ликова, намеће као једна од главних облика нагоричинског програма. За Милутинове сликаре, који су се вешто прилагодили појединим просторима и зидним платнима цркве у Старом Нагоричину, највећи изазов било је распоређивање обимног менолошког материјала. За разлику од осталих циклуса који у виду трака теку око наоса почињући и завршавајући се обично у олтару, илустрације црквеног Календара су груписане у припрати, при чему већи број датума припада једној композицији.

Сличан принцип компоновања примењен је и у грачаничком Менологу што не изненађује пошто је у питању иста сликарска радоница. Делатност главних мајстора ове уметничке дружине, Михаила и Евтихија, може се пратити више од две деценије и, према мишљењу многих стручњака, Старо Нагоричино је њихово најзначајније остварење. Они су рад на овом споменику почели великим искуством које су стицали годинама осликавајући храмове као што су Богородица Перивлепта у Охриду, призренска Богородица Љевишка, Краљева црква у Студеници. Њихово умеће, виртуозност којом су баратали огромним бројем представа и појединачних фигура, лакоћу којом фрескама прекривају стотине квадратних метара зидова, аутор анализира у последњем поглављу књиге. Ликовна остварења водећих сликара краља Милутина др Бранислав Тодић изучава у погледу распоређивања фресака, композиције, цртежа, сликане архитектуре и пејзажа као и самог сликарског поступка. Симетрија и уравнотеженост владају овим живописом, где се у лепим пределима или испред декоративних архитектонских кулиса крећу учесници неког догађаја, сигурних покрета и често изражавајући различите емоције. Тодићево истанчано око примећује многе финесе у раду Михаила и Евтихија, као што је коришћење празног простора у улози функционалног ликовног елемента, на пример, али све то не чини ради самог разголићавања метода којим су се ови живописци служили већ ради синтетичког поимања њихових схватања и способности. Ауторова запажања воде ка крајњем закључку о високој вредности нагоричинског сликарства које се сасвим слободно може мерити са врхунским остварењима истовремене уметности у византијској престоници.

Коначном оценом стилских карактеристика живописа др Бранислав Тодић и завршава монографију о Старом Нагоричину. Док ће тежња Милутинових градитеља, спутаних остацима првобитне архитектуре, свој велелепни израз добити тек у Грачаници, сликарска радионица енер-

гичног српског краља сабрала је баш у цркви Св. Ђорђа своја дотадашња искуства и уједно наговестила пут византијске уметности после 1320. године. Иако је пре скоро три деценије објављена студија о делу Михаила и Евтихија, тек темељна истраживања појединачних споменика износе на видело висок квалитет њиховог сликарског рукописа кога је успешно пратио и одређен број сарадника. Ипак, књига о Старом Нагоричину не упознаје нас само са уметничким приликама у Србији крајем друге деценије XIV века. Такав споменик не пружа само слику о естетским мерилима епохе у којој је настао већ је одраз свеукупних стремљења једног друштва, његове политичке и религиозне свести и - можда понајвише - идеја и амбиција самог ктитора. Тријумфални походи српске војске, Милутинова настојања да створи државу која ће по својој моћи постати главни конкурент ослабљеном византијском царству и уопште целокупна атмосфера у Србији почетком XIV столећа, добиле су своје узвишено сведочанство у цркви Св. Ђорђа у Старом Нагоричину. Др Бранислав Тодић је разумео поруке које овај споменик носи у себи и лепим, питким језиком предочио их данашњем читаоцу.

Сања Кесић-Ристић

Zographe

Revue d'art médiévale
No 23, 1993 – 1994

Editeur
Institut d'histoire de l'art
Faculté de Philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18-20

SOMMAIRE

Articles

Livres

Ова свеска штампана је средствима
Министарства за науку и технологију Републике Србије,
Министарства за културу Републике Србије,
Електране "Никола Тесла", Обреновац,
Фонда "Мадлена Јанковић" и Института за историју уметности

Редакција веома жали што због изузетних техничких тешкоћа
ова свеска не испуњава уобичајени стандард часописа,
због чега се извињава ауторима и читаоцима.

C′ est avec beaucoup de regrets que la rédaction présente
ses excuses aux auteurs et aux lecteurs car, dû aux
difficultés exceptionnelles survenues au cours de l′impression,
ce volume n′est pas malheureusement conforme aux normes
habituelles de notre revue.

Лектура: *Гордана Драгићевић*
Коректура: *Весна Тодоровић*
Превод на енглески: *Карин Радовановић* и *Смиљка Габелић*
Превод на француски: *Паскал Донжон*
Класификатор: *Весна Тодоровић*
Компјутерски слог: *Милан Богдановић*
Редизајн: *Бојан Тодоровић*

Техничка реализација и штампа: *ИНТЕРПРИНТ,* Београд
1996

YU ISSN 0350-1361
UDK. 7(091)"04-17"